

VISUALIDADES ANCESTRALES

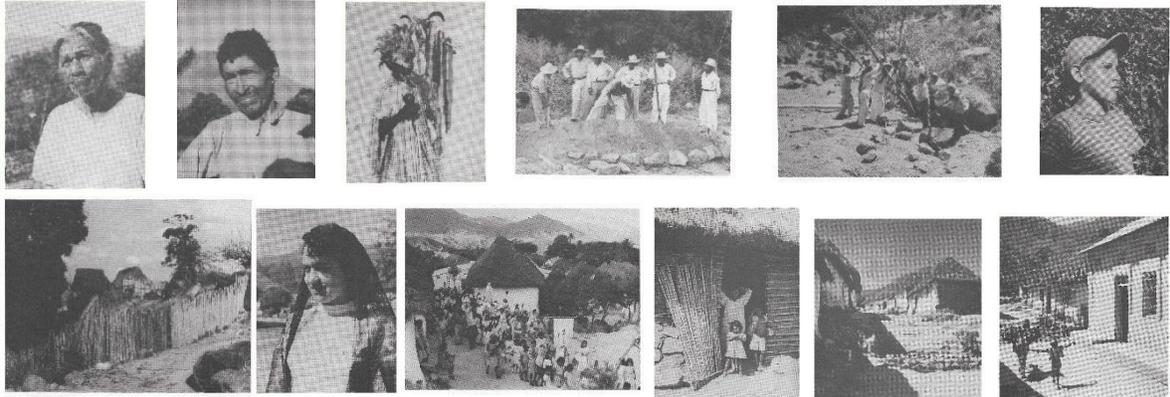
El giro emocional de la imagen fotográfica de los pueblos
Kankuamo y Kogui de Santa Marta - Colombia

Tesis doctoral
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata
2019

Directora
Dra. Jeannette Plaza Zúñiga

Codirector
Dr. Germán Retola

Catalina Campuzano R.
AUTORA



Es un tiempo para voltear los ojos hacia adentro

No hay forma de hacer agradecimientos por tantos saberes compartidos y aprendidos, sobre todo por su naturaleza sagrada, por su magia, por su pertinencia y su vigencia en el mundo que, a pesar de todas nuestras violencias, aún nos acoge desde lo que somos. Sin embargo, me tomaré la licencia de agradecer a Víctor Segundo Arias, por sus fotografías, sus historias, su solidaridad y su compromiso con la recuperación cultural. A mi directora, compañera de todos los caminos, Jeannette Plaza, por ser maestra siempre y en todo. A Germán Retola que aceptó acompañar este proyecto con todas sus complejidades, por sus apuntes detallistas que enriquecieron el texto y el sentido. A Víctor Arancibia, que partió de este plano antes de verlo terminado, y cuyos cuestionamientos sobre la identidad me permitieron transitar las fronteras de la comunicación con profundidad y flexibilidad. A Martín Kanek Gutiérrez, que con su corazón creativo nos llenó de disrupción la vida. A Miguel Sánchez, que nos invitó a ensoñar las imágenes. A Víctor Hugo Pinzón, que nos ayudó con dulzura a entender las posturas desde el ser antropólogo. A Emilse, Consuelo, Ludys, Dana, Diomedes y Myriam por recibirnos tantas veces en su casa, interesarse en lo que hacemos y guiarnos por los saberes sagrados de lo cotidiano. Al Señor Juan y al Mamo Roberto por la sanación; A Gilberto por iniciarnos en este viaje. A Erika, Chava, Ana, José Gabriel, Isaí, Sandra, Eugenio, Dianis, Nevid y Souldes por las palabras compartidas y las resistencias desde la esencia. A mi familia, Claudia, Camilo, Juan Camilo, Yayaya, Mayu, Felo, y a mis amigxs, por el amor, el aguante, la unión y las herencias. A los Viejos Víctor, Ucha, Laura, Toña, Matías y Luca que también acompañaron la reflexión desde el subsuelo. A los ancestros de los pueblos que se han manifestado de diferentes maneras, y a mis propios ancestros que me legaron sus curiosidades y con ello me encomendaron esta tarea.

Contenido

Introducción	9
Los primeros cuestionamientos	9
De lo sagrado invisible a la materialidad de la imagen	15
Algunas aproximaciones previas al asunto de la imagen indígena	22
Breve presentación del documento	31
PRIMERA PARTE	35
CAPÍTULO 1. MIRAR EL MUNDO CON LOS OJOS DE LA SIERRA	36
Los pueblos originarios en Colombia	44
Los pueblos Kankuamo y Kogui	47
La historia en palabras propias	55
CAPÍTULO 2. TRES MIRADAS / TRES TIEMPOS / UN CORPUS	68
Mirada/tiempo 1. Imágenes Ajenas	72
Mirada/tiempo 2. Imágenes Propias	84
Mirada/tiempo 3. La investigadora como productora de imágenes	88
Índice fotográfico de mirada/tiempo 1	94
Índice fotográfico de mirada/tiempo 2	96
Índice fotográfico de mirada/tiempo 3	98
1. La arquitectura de la imagen: una disección del mensaje fotográfico	101
Entre la connotación y la denotación	102
Los tres mensajes de la imagen	104
Los tres sentidos de la imagen	108
2. El poder de la imagen / La imagen-poder	112
El eje político	112
El eje cuerpo de la imagen	116
El encuadre ampliado	120
3. La imagen emoción	124
El punctum y el encuadre detalle: la imagen como herida	124
Ser imágenes o las imágenes vivientes	127
El giro emocional: doble movimiento helicoidal	131
De la ensoñación al abordaje poético de la imagen – apuntes metodológicos	138

SEGUNDA PARTE	150
CAPÍTULO 4. LA <i>RECTITUD</i> COMO VESTIGIO Y EL <i>DESPELUQUE</i> COMO EMERGENCIA.....	152
CAPÍTULO 5. LAS CONTENCIÓNES Y EXPANSIONES DE LA EXISTENCIA	174
CAPÍTULO 6. VISUALIDADES DE LA COMUNICACIÓN CÓSMICA	203
Fractales de la montaña	208
Fractales del bosque y de la vida-muerte	220
Fractales de la madera.....	232
CAPÍTULO 7. LOS LADOS DE LA CERCA	236
CAPÍTULO 8. LA GRAVEDAD DE LA INTIMIDAD	251
Adenda poética: Los espacios tiempo que confluyen en el giro helicoidal.....	266
CONCLUSIONES VISUALES.....	269
CONCLUSIONES.....	278
Referencias	286

Índice de mapas, diagramas y matrices

Mapas

- Mapa 1. Mapa de concentración de las poblaciones, DANE (2012)
- Mapa 2. Ubicación geográfica de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia.
- Mapa 3. Ubicación de los departamentos de Magdalena, Cesar y Guajira.
- Mapa 4. Ubicación de los resguardos originarios en La Sierra Nevada (UN noticias)
- Mapa 5. Configuración espacial de la Línea Negra (Elaborado por Duque, 2009)

Diagramas

- Diagrama 1. Concepción sobre la identidad del pueblo Kankuamo.
- Diagrama 2. Los dos planos y los dos mensajes
- Diagrama 3. Los tres mensajes y sus tipos de constitución
- Diagrama 4. Los tres niveles de la imagen
- Diagrama 5. La imagen como flujo que traspasa los tres mensajes y los tres niveles.
- Diagrama 6. Eje de exposición de la imagen
- Diagrama 7. Eje de exposición y sus dos planos
- Diagrama 8. Eje de lo político y su flujo de tensión entre los dos extremos.
- Diagrama 9. Eje del cuerpo de la imagen
- Diagrama 10. Eje del cuerpo de la imagen y su flujo de tensión entre los dos extremos.
- Diagrama 11. El Encuadre Ampliado - Studium.
- Diagrama 12. El giro emocional con el doble movimiento helicoidal
- Diagrama 13. Triángulos con semejanza por paralelismo.
- Diagrama 14. Triángulos semejantes por lados homólogos y ángulos
- Diagrama 15. Aplicación de principio de similitud
- Diagrama 16. El tránsito poético de las miradas/tiempo

Matrices

- Matrices 1 y 2. Estructura de análisis del encuadre ampliado y el encuadre detalle

Introducción

*¿Cuál es la pauta que conecta
al cangrejo con la langosta,
a la orquídea con la rosa,
y a los cuatro conmigo?
¿y a mí y a ustedes
con la ameba en un extremo,
y al esquizofrénico
en el otro?*

(Gregory Bateson, 2011, p. 18)

Los primeros cuestionamientos

La inquietud investigativa de esta tesis nace de los resultados y puntos de fuga permanentes que se han tenido durante diez años de trabajo académico, en conjunto con las comunidades Kankuama y Kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia. En ellos, se han desarrollado diversos proyectos con grupos de investigación de varias universidades públicas y privadas, relevando temas como concepciones de ciudadanía y ejercicio ciudadano (2007-2009), procesos de intercambio intercultural (2010-2011), imaginarios políticos, creaciones y estéticas en producciones locales (2012-2013), análisis de prácticas educativas y comunicativas (2014-2015), entre otros¹.

¹ En su primera fase, el trabajo con los pueblos Kankuamo y Kogui fue financiado por la Universidad de La Salle (2008-2013) desde la Facultad de Educación, con su grupo de investigación Educación ciudadana, ética y política, y por COLCIENCIAS (organismo estatal

En este orden de ideas, las búsquedas y hallazgos sobre categorías que parecían transitar entre lo occidental, materializado en la producción de conocimiento académico sobre los temas mencionados, y lo apropiado o traducido² por estos pueblos en el diálogo con la investigadora, llevó a la vivencia de diversos momentos rituales y cotidianos, donde emergían de expresiones de lo sagrado que permeaban constante y transversalmente sus concepciones, imaginarios, saberes y prácticas, de las cuales hablaré en el segundo capítulo de esta tesis, y que comprometían mi

de fomento y financiamiento de la ciencia y la tecnología) durante el año 2011. Posteriormente por la Corporación Universitaria Minuto de Dios - UNIMINUTO (2012-2015), desde su Facultad de Comunicación con el grupo de investigación Comunicación, Lenguaje y Participación. Desde el año 2016, el trabajo ha tenido el apoyo de la Escuela de Comunicación y Bellas Artes de la Corporación Unificada de Educación Superior-CUN, y de su grupo de investigación interdisciplinario en Comunicación, Diseño y Medios - CODIM. En 2017, la Facultad de Comunicación de UNIMINUTO ha continuado su colaboración con esta última etapa de la investigación.

² Entendemos acá la traducción como un proceso de digresión y emancipación cultural desde dos lugares teóricos: el primero, retomando la propuesta de Benjamin (2003 y 2006), entendiendo que un concepto original y su traducción tienen pocos puntos de vínculo y uno de ellos es la traducibilidad de la que pueden ser objeto, sobre todo si el original carece de significación. Es la traducción la que da sentido. El segundo, es el giro que propone Bhabha (2002) cuando sugiere que la traducción es posible si se entiende la relación identidad-comunidad como un lugar de subversión, en tanto no se definen de manera binaria, es decir una no constituye la otra. En este caso, los procesos de traducción propuestos por los pueblos no buscaban la reivindicación de formas de ver y construir la realidad, para ser insertados en el discurso académico, más bien la traducción cultural buscó aportar sobre las evidencias de crisis y necesidad del mundo existente desde la noción de *pensamiento*, descrito en su noción originaria en el capítulo I de esta tesis. Quiere decir entonces, que ambas posturas, la carencia de significación de Benjamin y la crítica de Bhabha a la multi e interculturalidad como un lugar de perpetuación de la identidad como una categoría limitada y divisoria, deviene para los pueblos en una categoría que se define desde la esencia de lo humano (dolor, placer, tristeza, emoción, pena, etc.) en relación con la existencia de otros seres y el lugar de permanente transformación que todo ello tiene en las realidades planetarias, y es este el lugar desde donde se produce la traducción.

mirada como investigadora ante decisiones epistemológicas y apuestas epistémicas, que permitieran la enunciación desde el diálogo con los pueblos.

No ser indígena me ubicaba en todo caso en un lugar distante en el abordaje de las descripciones, los análisis y las comprensiones de los diversos problemas de investigación tratados, lo cual, si bien en un principio impulsó la opción de usar dinámicas de construcción de conocimiento desde la vertiente más participativa de la etnografía crítica, con interés de respeto y aprendizaje, esto no negaba la permanencia de huellas de la colonialidad del saber, de la segmentación binaria, de la comparación con occidente, de la universalización y jerarquización de algunos conceptos; quiere decir que no solo las categorías propuestas en los estudios realizados en un principio eran ajenas a los pueblos, sino que las formas de abordaje lograban solo sistematizar rigurosamente las mencionadas apropiaciones y traducciones.

A este respecto, el pensamiento decolonial latinoamericano frente a la opresión de un modelo civilizatorio único, ha sido ampliamente abordado por diversos intelectuales, militantes y colectivos sociales, como una alternativa a la construcción de las formas y modos de saber-poder que toman como referente de construcción el pensamiento eurocentrado, invisibilizando el conocimiento producido en otras latitudes geográficas o simbólicas del mundo (Lander, 2000; Quijano, 2009; Mignolo, 2003; Escobar, 2005; Castro-Gómez, 2000 Y 2007). Por ello, este trabajo

debía ubicarse en una intención más bien de interculturalidad crítica (Walsh, 2012) e interhistórica (Segato, 2013), que permite el reconocimiento y la puesta en diálogo otros saberes que coexisten con y a pesar de dicha colonialidad.

Sin embargo, me cuestionaba las posibilidades de comprensión de estas manifestaciones sagradas en su complejidad, también porque la interpretación de las prácticas de los pueblos de nativos de América, tiene unos fuertes arraigos antropológicos, que ha dado lugar a la reproducción de un conocimiento colonial, desde la perspectiva de lo exótico y lo diferente. Me refiero aquí concretamente a las variaciones que ha tenido la antropología en Colombia y que tipifica Restrepo (2014) como vertientes de la “indilogía”, construidas desde los intereses teóricos y políticos de cada momento histórico: una primera centrada en el interés de aporte científico a la disciplina desde la diferencia cultural, y una segunda, con un propósito claramente revolucionario, de participación, movilización y organización social de los pueblos o comunidades. Al respecto señala Restrepo:

Ambas vertientes, operaban desde unos conceptos de cultura y de diferencia abiertamente insuficientes, cuando no simplemente idealizados y esencialistas. Las nociones de poder y resistencia con las que se operaba en la vertiente crítica, ofrecían insumos valiosos para entender la explotación y la subordinación de los pueblos indígenas, pero no podían dar cuenta de filigranas de las relaciones de poder más extensas y densas, que pasaban por la producción de discursos y subjetividades o, las que operaban a través de la

gubernamentalización de la vida social. La idea de que el mundo es constituido discursivamente, pero no es solo discurso, se mostraba particularmente ininteligible para muchos autores de ambas vertientes, así como lo ha sido la concepción de hegemonía como práctica articuladora y no como simple coerción. (Restrepo, 2014, p. 93)

En este sentido, podríamos decir que, aún hoy, esos lugares propios de enunciación de los pueblos, están limitados por las producciones de nuevo conocimiento desde las universidades, que parecieran tener la potestad de decidir por su agenda de prioridades de investigación, definir las metodologías de trabajo, incluir o no sus narrativas, y sobre todo, de analizar estas narrativas privilegiando ciertos sentidos. Al igual que en la participación política formal los pueblos se ven obligados a insertarse en estructuras de gobernanza heredadas de occidente, que descolocan sus propias formas de organización, en el ámbito académico, las matrices de comprensión están aún dadas desde los lugares de poder de los investigadores.

Sumado a esto, los lugares de reflexión construidos en la academia sobre algunos aspectos centrales de las culturas como por ejemplo lo sagrado, entendido desde la experiencia con los pueblos como sinónimo de lo mágico, las energías, las visiones, el cuidado espiritual de la tierra, la relación con la muerte y el nacimiento, se constituían en un acercamiento a lo trascendente y, por lo tanto, a lo inmaterial, y a lo invisible, es decir que planteaba un alejamiento y una ruptura con la

racionalidad. Se veía, por lo mismo, como una forma de ‘anomalía’ de lo occidental que merecía ser analizada desde los paradigmas propios de la cultura investigativa del momento.

Si bien ha habido importantes desarrollos de diversos académicos en grupos de trabajo dedicados a algunos de estos temas, especialmente en los campos de la historia de las religiones³, o en aportes filosóficos entorno a la significación conceptual de esto que nombramos antes como lo inmaterial y lo invisible, o en las juiciosas interpretaciones de los rituales y sus sentidos hechos en la antropología social durante todo el siglo XX, me cuestionaba el lugar desde donde se habían comprendido en las culturas ancestrales dentro de la academia colombiana y la existencia de una brecha insalvable entre lo sagrado indígena, lo sagrado indígena occidentalizado y lo sagrado no indígena.

³ Los estudios sobre historia de las religiones, especialmente los aportes de Eliade, Neumann, y en general, de los académicos que conformaron entre 1933 y 1988 el Círculo de Eranos, consistió no solo en la riquísima descripción de rituales de culturas orientales, europeas antiguas, americanas, africanas y oceánicas aborígenes, sino en la búsqueda de un tratamiento interdisciplinario de las correlaciones que éstas tenían en torno al sentido del ser, concibiéndolo como esencia holística. Véase los dioses ocultos I y II (1997).

De lo sagrado invisible a la materialidad de la imagen

Las situaciones sagradas vivenciadas con los pueblos Kankuamo y Kogui, se podrían caracterizar en dos vías: la primera, entendida como momentos rituales, enclavados en las concepciones de identidad, territorio y pensamiento contenidas en la ley de Sé o Ley de origen y referenciadas en el apartado de contexto, y en los cuales se destina un interés particular en la realización de fiestas de celebración o de retribución a la madre tierra, construcciones colectivas de edificaciones ceremoniales, compartires de la palabra, planeaciones de futuro, adivinaciones y consultas a los Mamos⁴. Se trata de un sistema además de vinculación con lo divino en términos de conocimientos y de percepciones, que condicionan (como en cualquier cultura) los modos de concebir y caracterizar el mundo y las imágenes que de él se construyen.

La segunda, sugiere un tipo de relación con lo sagrado, donde las prácticas más cotidianas están también impregnadas de expresiones del vínculo inmaterial con lo ancestral, como por ejemplo la interpretación de lo que dicen los animales, las formas de utilizar las plantas, los momentos de reunión con los abuelos para escuchar leyendas, la necesidad de usar palabras en lengua propia para nombrarse

⁴ Los mamos o mamas son los guías espirituales de los pueblos de La Sierra. En el capítulo I, correspondiente a la contextualización, se hará una descripción del rol que cumplen en las comunidades.

o para expresar algunos sentimientos. Dichas prácticas no se constituyen necesariamente como una reivindicación identitaria de corte político ni de manifestaciones más o menos públicas, sino que son prácticas enseñadas de padres a hijos, que tienden más bien al sostenimiento de tradiciones que subvierten los intereses colonizadores y que han permanecido en el tiempo, pese a los innumerables atropellos que han sufrido las poblaciones.

En estas situaciones, tanto en las de carácter ritual como en las más cotidianas, hay un elemento vinculante que se teje entre lo sagrado y las maneras de habitar el territorio ancestral, referido a la apropiación del mundo desde lo perceptible; esto es particularmente sugerente, en tanto son las diferentes formas de visualidad, las que definen esta apropiación. Para describir este asunto, tomaré dos ejemplos:

El primer ejemplo es la disposición de las *kankuruas* o casas ceremoniales, donde las únicas dos puertas se ubican hacia el oriente y el occidente, de tal manera que el sol en su recorrido penetra en el espacio, convirtiéndolo en un artefacto visual que determina una temporalidad propia, y hace de las formas de habitar lo individual y lo colectivo, un vínculo permanente con el todo, configurado y reelaborado desde la propia visualidad del pueblo.

El segundo ejemplo está relacionado con los personajes que protagonizan la fiesta del Sol o fiesta del Corpus Christi, correspondiente a la celebración del solsticio de

junio, en la capital del resguardo Kankuamo; esta fiesta, que tiene como punto de origen geoespacial la iglesia de Atánquez, lugar ancestral del entierro del Mamo Tutaka, y muestra la imbricación cultural y el uso ritual de la imagen en diferentes sentidos.

Los sujetos de la fiesta, cuatro grupos de pobladores vestidos con trajes elaborados para la ocasión, personifican diferentes actores de la celebración. Por un lado, los miembros de la iglesia, incluyendo el sacerdote y sus colaboradoras que visten medallones y camándulas, que inician la procesión con cantos católicos, llevando hacia el exterior de la iglesia un estandarte en tela blanca que reza “Orden de Jesucristo”, va seguido de una custodia dorada, protegida en una especie de pequeño cubículo. Afuera esperan, mirando y danzando de frente al atrio, otros tres grupos. Los diablos, vestidos de rojo, llevan castañuelas en sus manos, y están adornados con borlas y cascabeles en sus piernas, espuelas en sus zapatos, máscaras diversas y capas adornadas con imágenes de santos, cintas o espejos. Las Kukambas, vestidas con trajes hechos de palma y un tocado en la cabeza, hecho delicadamente con plumas de aves de la región. Y, por último, los negros o negritos, adornados con sombreros de flores y cintas coloridas que se desprenden de sus alas, y que portan una espada o machete, con dibujos de muy diversa índole, desde cálices, banderas, figuras humanas y santos, entre otras representaciones.

Después de la misa, se inician los cantos sacros y salen la custodia y el estandarte de la iglesia; los otros protagonistas, inician su andar sin darle la espalda, por lo cual se convierte en una procesión al revés, es decir, una procesión que se danza retrocediendo, primero los negros, luego los diablos y por último, pero más cerca a los objetos católicos, las Kankumbas; todos de espaldas al camino por hacer y frente a la custodia, excepto por quienes la cargan, el sacerdote y el grupo de mujeres que cantan ave marías, subiendo y bajando las empinadas calles del pueblo. Cada grupo va cantando y tocando música diferente que suena simultáneamente, desde cantos a la virgen, hasta versos de temas que van sucediendo en el camino, como el calor o el hambre. En el pueblo, algunas casas tienen un altar con un cáliz en la fachada, donde el diverso grupo se detiene, hace reverencia, tocan una pequeña campana y continúan; pero también se detienen frente a grandes piedras sagradas, casas de ancianos reconocidos, lugares indeterminados en el camino, en pequeños riachuelos o nacimientos de agua.

Entonces, el lugar de las imágenes tratadas en ambos ejemplos, es tan diverso como la cultura misma. Muchas veces la visualidad es usada como protección, como el caso de espejos o estampas; también aparece el uso sacro de elementos visuales católicos como la custodia y el estandarte, que en sí mismos delimitan los momentos de la inclinación de quienes participan en la celebración, pero también la visualidad cobra sentido en la evocación de los ciclos de la tierra en relación a lo

que la afecta o a la conexión con los ancestros, lo cual genera una disrupción que se interpone en la construcción de una naturalización visual unívoca.

En este sentido, Gruzinsky (1994) ha dado una pista importante de la interposición descrita anteriormente, en las formas de adaptación indígena ante lo que llamo *la guerra de las imágenes*: la visualidad indígena, es más una manifestación *irresistible* de una *presencia*, que una copia de un algo otro, y esto plantea nuevamente una fisura en las operaciones ideológicas de significación colonial, que según afirma el autor *“es porque constituye la manifestación de una estructura que la desborda por todas partes, es la expresión de un orden visual (...)”* (p. 90).

Pero para aproximarme a este asunto de la visualidad ancestral era necesario recurrir a la visualidad materializada. La indagación histórica de la producción de imágenes en el territorio ancestral y la vivencia con los pueblos durante varios trabajos de campo, permitieron el hallazgo de tres corpus posibles de abordaje desde la imagen fija: la producción fotográfica realizada a mediados del siglo XX por el antropólogo austriaco Gerardo Reichel Dolmatoff y la antropóloga colombiana Alicia Dussan de Reichel, la fotografía producida por el profesor Kankuamo Víctor Segundo Arias y las fotografías realizadas por mí durante diez años de trabajos en el territorio.

Esta decisión contenía en sí misma un distanciamiento de la comprensión de la fotografía como dato, al tener la necesidad de acercarse a lo que Gruzinsky (1994) denominó como la *manifestación de una presencia*. Por ello, la visualidad indígena presente en la producción fotográfica debía ser abordada como una acción, y estar posicionada en un lugar inacabado, provisional y móvil, capaz de ser desbordada a partir de la interpretación.

De allí que las preguntas que iniciaron este trabajo, y que rondaron un interés por el sentido de la imagen indígena contemporánea y su vínculo con las acciones políticas, cambiaron y se enriquecieron a lo largo de la reflexión conjunta con diferentes miembros de la comunidad, y dieron cabida a una suerte de problematización poética sobre la visualidad, que se sintetiza en las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los órdenes visuales propios presentes en la producción fotográfica sobre los pueblos Kankuamo y Kogui de la Sierra Nevada? ¿Cómo han funcionado las operaciones ideológicas de significación que los han velado históricamente? ¿Cómo posibilitar la emergencia de dichos ordenes visuales propios? ¿Qué implica generar un giro emocional en la consciencia de quien mira las imágenes?

El desarrollo analítico en esta tesis, además de plantear un lugar dialogante de tres miradas/tiempos (partes del corpus) lejanos en sus condiciones de producción, busca plantar las raíces de estados de emergencia en el campo de los estudios

sobre visualidades, donde la causalidad discursiva de la imagen, sea abarcada por una especie de ontología directa de la imagen.

Por ello, la hipótesis central de este trabajo gira alrededor de que hay un orden visual propio de los pueblos Kankuamo y Kogui de la Sierra Nevada, que ha sido velado por medio de una operación ideológica de significación en la producción fotográfica, y que para develarlo se podría plantear un triálogo a partir de tres colecciones fotográficas diferenciadas, por medio de una evocación poética de la emoción.

De esta forma, el objetivo general del trabajo planteó develar el orden visual propio de los pueblos Kankuamo y Kogui de la Sierra Nevada, a partir de una evocación poética de la emoción a la manera de ensoñación que desestructure las operaciones ideológicas de significación, por medio del análisis de tres miradas/tiempos, componentes de un mismo corpus fotográfico. Para ello se propuso primero, identificar los órdenes visuales propios presentes en la producción fotográfica sobre los pueblos Kankuamo y Kogui de la Sierra Nevada; para luego describir las operaciones ideológicas de significación que han velado históricamente estos ordenes en la producción fotográfica sobre los pueblos Kankuamo y Kogui de la Sierra Nevada y, finalmente, categorizar las emergencias teóricas y visuales de los órdenes propios de los pueblos, a partir de giros emocionales desde las tres miradas/tiempo que componen el corpus fotográfico.

Algunas aproximaciones previas al asunto de la imagen indígena

Las investigaciones sobre la imagen indígena han tenido un amplio despliegue en años recientes a lo largo y ancho de América Latina, y ha sido abordada desde diferentes campos del conocimiento, con matices tan diversos como sus fuentes e intenciones de indagación. Podríamos decir que una de las más ricas tradiciones se sitúa en el campo de la antropología y la arqueología, que presentan hallazgos sobre productos gráficos como petroglifos, pictografía y artesanía de los pueblos prehispánicos (León, Sf.; Leander, 2006; Joyce, 2008; Berenguer, 2007; Del Valle Varela, 2004). De la misma manera, se encuentran numerosos estudios sobre prácticas correspondientes a momentos mítico-rituales formalizados en diversas comunidades (Oseguera, 2008; Valdovinos, 2009; Zambrano, 2000; Millán, 2008). Y si bien es necesario reconocer este tipo de trabajos, no nos detendremos en su descripción en este apartado, dado que se alejan de la intención central de esta tesis.

Por otro lado, sí nos detendremos en otros estudios realizados en el marco de los campos de la antropología visual, la sociología y la comunicación, dedicados más al uso de la imagen desde una mirada político-crítica, en los que se hace hincapié en el análisis de la configuración histórica de la concepción y el imaginario de lo indígena y lo occidental, pero que al centrar su perspectiva en el componente

ideológico de la imagen, abren un campo de vacancia en la idea del sentido emocional de la imagen. Este recuento amerita también decir, que dada la ausencia de trabajos enfocados la fotografía propia del contexto de la Sierra Nevada de Santa Marta, se hará un recuento de trabajos sobre fotografía fija y otros formatos audiovisuales, provenientes de diversas latitudes del continente.

En esta tendencia se muestra, en primer lugar de indagación trabajos sobre *la imagen indígena entendida como representación social*. Aquí, encontramos los estudios de Margarita Alvarado (2004), en su artículo *La Imagen Fotográfica como Artefacto*, hace un cuestionamiento a la fotografía antropológica realizada sobre el pueblo Mapuche a principio del siglo XX, en tanto se pregunta por el acto de cosificación de los sujetos representados, y su apropiación contemporánea; para la autora, el peligro de estas fotografías radica en su característica de documento, de testimonio, de verdad histórica. Por ello afirma:

“Estas representaciones visuales de lo mapuche vuelven hoy día para que nosotros como espectadores podamos observarlas, apreciarlas y consumirlas. Vuelven para alimentar y rehabitar nuestro imaginario, para dejar una nueva impronta luminosa creando nuevas connotaciones y vínculos históricos y estéticos entre la fotografías de los siglos pasados y las sociedades hipermodernas y globalizadas del siglo XXI”.

También los trabajos de Corona (2006) quien hace un análisis discursivo de la comunicación propuesta en la fotografía no indígena, en contraposición con la fotografía indígena, haciendo un estudio comparado de un corpus de imágenes fijas. Su intención fue mostrar la conformación de la identidad del indígena desde ambas caras de la propuesta visual, y concluye que la intervención de la comunicación visual hegemónica no se da en la construcción de la técnica, sino en la interacción social, y por ende se mantiene en ambos tipos de producción fotográfica.

Alejandro Martínez (2010) de la UNLP hace una comparación entre la fotografía indígena en su uso comercial y científico. Sus conclusiones apuntan a que a principios del siglo XX, las fotografías de pueblos indígenas podían pasar de las vitrinas de las casas fotográficas a su edición en publicaciones científicas especializadas, pasando por diarios y revistas, sin demasiados preámbulos, simplemente al ser consideradas “de interés” para el estudio de las “razas primitivas”.

Por su parte, Giordano y Alvarado (2007), sugieren una mirada historiográfica al tema de la visualidad a través de la fotografía indígena. En su investigación sugieren que las formas de definición de la otredad étnica-visual, particularmente en El Chaco y en Tierra del Fuego, se ha dado desde imaginarios de desintegración y desvinculación social, que han sostenido la marginalización política de los pueblos indígenas a lo largo de los siglos. En palabras de las autoras: “la imagen fotográfica

se ha constituido en referente para confirmar esta oposición en diversos contextos iconográficos, más que como fuente para el establecimiento visual e interpretación de ciertas identidades” (pág. 15)

En esta misma vía, *Christian León* (2009), refiriéndose al documental *Memoria de Quito* de Mauricio Velasco, sugiere que la visualidad en este documental particularmente, implica un ejercicio de desvirtuar la “neutralidad de las imágenes”, ya que muestra cómo “(...) las elites ilustradas concibieron al indígena como un lastre cultural a ser erradicado”.

La misma *Giordano* (2011), en un estudio posterior que sigue en la línea del análisis fotográfico en el norte de Argentina, sostiene que la visualidad implica discursos de producción de sentido, que mediatizados por elementos políticos e ideológicos, se han convertido en instrumentos de dominio sobre los cuerpos y los pueblos.

Un segundo lugar de indagación, es *la imagen posicionada como manifestación de reivindicación cultural*. Con este matiz *Flores* (2005) realizó una experiencia de antropología visual compartida, permitiendo una postura investigativa que acompañó la construcción colectiva de productos audiovisuales y documentales de lo originario en Guatemala. De esta experiencia, cabe destacar que, según el autor, la imagen en movimiento construida colaborativamente permitió aportar a la

reconstrucción cultural de lo sagrado, distanciándose de los discursos y narrativas de poder propios de la guerra civil que han atravesado las poblaciones en ese país.

En Colombia, Angélica María Mateus (2013) en su libro *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos*, hace un recorrido por la producción audiovisual en ocho décadas. Su compilación y análisis, único en el país, concluye que si bien los productos fílmicos han construido una serie de estereotipos sobre los pueblos indígenas, donde prevalecen enfoques en lo exótico y lo folclórico, ahora más que nunca se han convertido también en opciones de autorepresentación, que subvierten las formas narrativas externas y abren posibilidades para contar historias propias en otros formatos.

En el mismo sentido de la autorepresentación, Laura González (2003) lleva la discusión al lugar de la tecnología. En su trabajo, la autora mexicana analiza varias iniciativas de formación en imagen llevadas a cabo con diferentes pueblos, documentando iniciativas gubernamentales, universitarias, de turismo responsable, de cooperación internacional, de fundaciones sin ánimo de lucro y algunas más de tipo comunitarias. En sus conclusiones, plantea la inequidad en el acceso a la tecnología, que solo es una muestra más de la desigualdad económica o de clase, y que trascienden a una dificultad en la construcción de una representación con base a un sentido y unos valores propios.

Por último, es necesario resaltar los innumerables intentos de construcción de una política pública de comunicación indígena en Colombia, cuyos ires y venires entre la construcción participativa y las trabas estatales, dan como resultado el documento *Política Pública de Comunicación Propia de los Pueblos Indígenas de Colombia de 2014*. Esta política pública contiene reflexiones en torno a la interculturalidad, el derecho propio, la formación en técnica y tecnología, el acceso y el sostenimiento de los medios comunitarios apropiados, entre otras materias. Lo más arriesgado que propone esta política, es un cambio paradigmático en la concepción de la comunicación en el país, pues concibe una protección de los espacios de pensamiento, la palabra y la organización comunitaria, como formas especiales y propias de comunicación. Sin embargo, en el documento final, no hay alusiones a la fotografía indígena en particular.

Como tercer y último lugar de indagación, se encuentran los trabajos que conciben *la imagen como potencia para la construcción de la memoria de los pueblos*. Millán (2008) hace una interesante relación entre la ritualidad originaria y la actualización permanente de la memoria histórica en el pueblo Nahua, es decir que asume que la ritualidad hace posible que el pensamiento tenga distintas fuentes que han permitido por una parte, el mantenimiento de la tradición de lo sagrado, pero al mismo tiempo su constante transformación, sin la necesidad del uso discursivo de categorías externas al pueblo. En este sentido, el autor describe la posible sintaxis y semántica en los rituales indígenas contemporáneos.

Marta Penhos (2013), hace un trabajo comparado entre grabados indígenas del siglo XIX, fotografías antropológicas de finales del siglo XX y fotografías de identificación póstumas de desaparecidos en Argentina. Este análisis de tres temporalidades y tres corpus diferenciados, da como resultado una cercanía entre los primeros y las segundas, donde se documenta la civilización de los pueblos indígenas por medio de un punto de vista científicista; mientras las terceras, las fotografías de identificación “plantean un giro en la interpretación del papel de la representación en la construcción de una memoria histórica: el carácter póstumo de la fotografía convive con otra dimensión ligada a su capacidad de dar una renovada existencia a lo muerto y asegurarle una trascendencia que desafía cualquier tendencia al olvido”.

La profesora Mariana Giordano en su trabajo publicado en 2012 y titulado *Fotografía, testimonio oral y memoria. (Re)presentaciones de indígenas e inmigrantes del Chaco (Argentina)*, indaga las correspondencias y/o contradicciones que produce la comparación de un corpus fotográfico con relatos de pobladores chaqueños contemporáneos. En esta iniciativa, la autora propone una resignificación de las narrativas fotográficas históricas, buscando activar memorias visuales que dan cuenta de identidades en permanente construcción.

En el sentido de la apropiación de los medios para narrar y construir memoria histórica, encontramos dos estudios realizados particularmente en el pueblo Kankuamo. Por una parte, el estudio de Grace Morales sobre el canal Kankuama

TV, realizado en el 2012, sintetiza el proceso de construcción y sostenimiento de una iniciativa de producción visual del pueblo Kankuamo, que según la autora ha tenido importante repercusión en la recreación de las tradiciones del pueblo por medio del uso de diversos géneros de ficción, que tienen como objetivo la generación de una estética propia. Así mismo, Kankuama TV como medio étnico, busca contribuir desde allí a la afirmación cultural de los jóvenes. Por otra parte, está el artículo de Daniel Maestre y Ketty Fuentes (2015) en el libro *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*, cuyo centro es también la iniciativa de Kankuama TV. Los autores hacen énfasis en las dinámicas de producción de los audiovisuales, en las negociaciones culturales que implica insertar un medio de este tipo en las comunidades, pues ha sido visto históricamente como una herramienta de dominación. Sin embargo, el primer canal étnico de Colombia, abrió camino en la movilización social desde la producción de imágenes.

Por último, André Menard en su artículo *El devenir imagen del indígena* (2016) nos acerca a la cuestión de la imagen indígena desde dos perspectivas: como monumento y como fetiche social. Según el autor, el devenir monumento está caracterizado por un valor de antigüedad que homogeniza los tiempos indígenas y lo ubica históricamente en un lugar de legitimidad en las demandas sociales de la modernidad; mientras que lo que denominó devenir imagen fetiche positiva, trasgrede dicha representación, ubicando al sujeto indígena en un gesto de

resistencia desde las memorias de diversas temporalidades y espacialidades que llama heterocrónicas.

Como hemos visto en este recuento, los estudios en el campo de la imagen indígena desde una mirada a la configuración histórica, han buscado mayoritariamente el análisis de los lugares de poder en los cuales se produjeron las imágenes, sin proponer la contraposición o complementariedad desde una lectura poética o emotiva, que además incluya reflexiones desde los mismos pueblos, que es a final de cuentas, lo que plantea esta tesis, al incluir en su corpus la producción histórica, la producción indígena contemporánea y la producción visual de la investigadora.

Esta vacancia deja abiertas las fronteras para realizar abordajes más complejos, donde se incluyan elementos emergentes de los órdenes visuales propios en el desarrollo de pensamientos visuales diversos, acudiendo a otras perspectivas epistemológicas de lo visual. La indagación de esta tendencia, permite también mostrar cómo han sido muy escasos los estudios específicos sobre los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta, que crucen producciones fotográficas antropológicas con otro tipo de producciones locales e investigativas.

Breve presentación del documento

El presente documento está estructurado en dos partes: la primera, compuesta por tres capítulos dedicados a realizar una contextualización general del país, de la Sierra Nevada de Santa Marta y de los pueblos con quienes se realizó el trabajo; a la construcción del corpus fotográfico por medio de la descripción de tres miradas/tiempo; y al desarrollo teórico conceptual que enmarca el análisis, con un apartado que muestra la perspectiva epistemológica y metodología utilizada. La segunda parte, dedicada enteramente a los hallazgos, presentados por medio de categorías emergentes⁵, tituladas incluso desde la misma indagación con los pueblos. Estos hallazgos se detienen en cinco capítulos y una adenda, donde se da cuenta del análisis de las diferentes miradas/tiempo que componen el corpus.

El primer capítulo, titulado *Mirar el mundo con los ojos de La Sierra*, está dividido en tres apartados en los que se hace primero un recorrido por la posición geohistórica de los pueblos indígenas, el lugar de las legislaciones, las políticas de Estado y las luchas reivindicatorias en el país, para luego pasar específicamente a la descripción

⁵ Dada la naturaleza hermenéutica del trabajo, se entienden como categorías emergentes aquellas que son construidas a partir de una indagación profunda, y que no están predeterminadas por el investigador al inicio del estudio como conceptos apriorísticos, a fin de comprobar una hipótesis (Elliot, 1990).

de los Pueblos Kankuamo y Kogui, abordar brevemente aspectos de sus geografías y cosmovisiones. En el tercer apartado, denominado *La historia en palabras propias*, se teje la historia de los pueblos, mediante la disposición de testimonios y narrativas recogidas durante los diversos y numerosos trabajos de campo.

El segundo capítulo muestra la configuración del corpus fotográfico, a partir de la definición de tres miradas/tiempo. El concepto de mirada/tiempo tiene que ver con la complejidad y la diversidad de lugares y condiciones de producción de las fotografías seleccionadas, y su consolidación como un solo corpus de análisis.

La primera contiene las fotografías realizadas por Alicia Dussan de Reichel y Gerardo Reichel Dolmatoff en la década del 50, publicadas originalmente en el libro *The People of Aritama* (1961) y posteriormente en castellano en *La Gente de Aritama* (2012); la segunda, donde se compila una autoselección inédita de fotografías realizadas por el profesor kankuamo Víctor Segundo Arias; y la tercera, una serie fotográfica que recoge más de diez años de producción fotográfica de la autora de esta tesis y del grupo de investigación del que hace parte. Este capítulo, se detiene en la descripción de cada una de estas miradas/tiempo, sus características históricas, sus condiciones de producción y los criterios que se tuvieron para su selección, y cierra con la presentación de los tres índices fotográficos que componen el corpus en su totalidad.

El tercer capítulo muestra una indagación sobre la categoría *imagen*, centrado el interés en diversos intelectuales que se han preocupado por su carácter comunicacional. Dada la mirada decolonial de esta investigación, fue necesaria una descripción inicial de la propuesta estructural barthesiana, especialmente sobre las nociones de mensaje, sentido, connotación, denotación, anclaje y relevo, tratados en el apartado nombrado *Arquitectura de la imagen: Disección del mensaje fotográfico*, para luego indagar los aportes de Sontag y Didi-Huberman, en términos de la importancia de reconocer el lugar del poder, de la ideología y del carácter documental que subyacen a la producción visual.

Lo anterior, para iniciar una deconstrucción y trazar una clara ruta hacia la categoría central de esta discusión denominada *el giro emocional: doble movimiento helicoidal*, relacionada con la necesidad de poner en diálogo los binarismos clásicos de la razón-emoción y la producción-recepción de la imagen, para lo que fue necesaria la inclusión de autores como Deleuze, Guattari y Bergson, además de proponer una relectura de los autores mencionados anteriormente, cuyo resultado principal es la conjunción de los conceptos de encuadre detalle y punctum, que permitirán hilar los hallazgos. Para finalizar este capítulo, se incluye un apartado dedicado a la decisión metodológica, que consistió particularmente en una inclinación hacia una perspectiva fenomenológica, desde la apertura epistemológica y procedimental que proponen los aportes de ensoñación, acción imaginante y lectura poética de las imágenes desde Gaston Bachelard.

Los hallazgos, presentados en los últimos cinco capítulos, plantean una narrativa en la que se argumenta la permanencia de diversos patrones visuales, que surgen de la contemplación y el relacionamiento complejo de todas las fotografías del corpus. Es decir que evidencian, por medio del análisis de los encuadres ampliados, encuadres detalle, studiums y punctums, vínculos intertemporales e interestaciales, que caracterizan inicialmente lo que se ha denominado el orden visual propio de los pueblos.

Se presenta por último, una adenda poética, que no tiene como fin la corrección, sino el complemento, por medio de una lectura intercategorial de dos fotografías pertenecientes a las miradas/tiempo 2 y 3.

Las conclusiones están determinadas por la puesta en juego de la hipótesis central de la tesis, por los muchos aprendizajes y desarrollos en términos metodológicos y teóricos que se realizaron en el proceso, y por los aportes que los hallazgos puedan tener en las recuperaciones, actualizaciones y sostenimiento de los saberes ancestrales que necesita nuestro mundo contemporáneo en crisis.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1. MIRAR EL MUNDO CON LOS OJOS DE LA SIERRA

La caracterización de un país tan complejo como Colombia no es una tarea fácil. Sin embargo, me adentraré en la explicación de cómo un lugar como Colombia, donde el discurso de la unidad de un estado nación ha sido inexistente y por lo mismo tampoco se ha generado un efecto unificador en su devenir histórico, permite también el surgimiento de dinámicas culturales diversas. Esta conformación, que tiene un espesor denso y amplio, ha respondido históricamente a momentos de violencia y desarraigo, pero al mismo tiempo, construye una dinámica que permite ver una importante riqueza en procesos de producción de sentidos colectivos.

A la vez, Colombia es un país que, en su distribución geográfica en el extremo septentrional del subcontinente, tiene tierras ubicadas en altas montañas andinas, llanuras extensas, costas en el mar caribe y en el pacífico, bosques y selva, lo cual le otorga una biodiversidad excepcional por la diferencia de pisos climáticos. Este territorio marcado por la diferencia, está habitado por alrededor de cincuenta millones de personas, en un espacio de una extensión mediana, comparado con otros países de América, con similar superficie que Perú o Bolivia.

En su división político-administrativa, Colombia está compuesta por treinta y dos departamentos o provincias, además del Distrito Especial de Bogotá, siendo

actualmente un país con una gran densidad poblacional urbana, debido a dos momentos históricos de ruptura: primero, los movimientos migratorios internos de la segunda mitad del siglo XX caracterizados por una concentración de desarrollo industrial en las ciudades de Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla; y segundo, un gran número de población rural en situación de desplazamiento forzado en los últimos años de ese siglo y comienzos del XXI, producto de los enfrentamientos entre actores armados en las zonas rurales a lo largo del país.

Como lo plantea el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE) en su estudio sobre las formas de la distribución de la población en el territorio colombiano:

“De una población predominantemente rural, caracterizada por la baja densidad, asentamientos en poblados y ciudades pequeñas, aislamiento relativo por las difíciles condiciones de comunicación interna hasta los primeros treinta años, el territorio se transformó rápidamente después de los cuarenta (...) Dicha evolución transcurre de manera sostenida hasta los años noventa, cuando Bogotá, D. C. gana primacía en el plano económico. Con ello, Colombia pasó de ser un país rural a uno predominantemente urbano. En el censo de 1938, la población urbana era menos de la mitad de la población del país. La transición ocurrida entre los sesenta y los noventa se evidenció en el Censo de 1993 cuando la proporción de población rural solo alcanzaba a ser del 30%. Para el Censo de 2005, el proceso de urbanización constató su profundización mostrando que la población nucleada en las cabeceras municipales superiores a diez mil

habitantes alcanzaba los treinta y cuatro millones, mientras que menos de diez millones habitaban en áreas dispersas.” (DANE, 2012)

En Colombia, el fenómeno del desplazamiento forzado es una condición histórica que ha adquirido una gran complejidad en cuanto a causas, consecuencias, modalidades, etc., teniendo en cuenta que es un país que ha vivido en situación de guerras sostenidas.

Una vez que se libró el proceso independentista en los primeros años del 1800, el país se debatió en la conformación de una república incipiente, caracterizada por la división de los vastos territorios que conformaban la Colombia colonial, que incluía a Ecuador y Venezuela. Esto en términos políticos marcó la separación de dos tendencias de gobierno, uno centralista y uno federativo, que resultaron en la conformación de dos partidos políticos que no solo motivaron alrededor de cincuenta guerras civiles e hicieron el cambio en menos de cincuenta años de seis constituciones políticas, sino que se alternaron el poder desde entonces, hasta los años 90: los partidos Liberal y Conservador. Según Melo, la conformación de los partidos mencionados es una de las razones por las que se ha sostenido una estructura política bipartidista:

“Los partidos liberal y conservador son pluriclasistas por su composición pero en ellas la representación de diferentes clases, o fracciones de clase, implica la imposibilidad de los intereses de la

clase dominante. Esta característica les ha permitido supervivir y explica en parte el bipartidismo colombiano. Desde el momento de su fundación, ambos partidos han mantenido una constante, cual es la de tener un sector de centro que permite las alianzas; un sector radical o de izquierda en el liberalismo que se mueve para recuperar a los más avanzados, bien sea a los que promovían reformas laicas o civiles en el siglo XIX, o a quienes en el siglo XX han mostrado inclinaciones socialistas o actitudes populares. Por su parte, el partido conservador escogió durante el siglo XIX a civilistas republicanos, a católicos ultramontanos incluso con veleidad monarquista, y en el siglo XX, incluyó, desde las expresiones burguesas de la doctrina social católica hasta las actitudes de los Maurrascistas condenados por el Vaticano; desde los partidarios de las doctrinas y prácticas de Franco y Mussolini hasta los más empeñados amigos de la colaboración con Norteamérica durante la segunda guerra mundial y la guerra fría” (Tirado Mejía, 1996 p. 91)

Ahora bien, las miserables y permanentes condiciones sociales, las brechas y desigualdades, la precariedad del campo, la intención de generar cambios estructurales en la composición del estado y los movimientos revolucionarios que se gestaban en el continente a principios de los años cincuenta, dieron pie al surgimiento de grupos guerrilleros a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, como las recientemente desarmadas Fuerzas Revolucionarias de Colombia FARC, el Ejército de Liberación Nacional ELN, el Ejército Popular de Liberación EPL y el M-19. Estos grupos, se instalaron en zonas montañosas o selváticas, y durante los años 80 y 90 aumentaron su poder armamentístico, generando cada vez mayor

conflicto de tipo político-militar con las fuerzas del estado. Esta particularidad ha impactado directamente en la vida política, social y económica del país:

“Colombia por diversos factores, entre los cuales la prolongación del conflicto interno y la criminalización del polo popular han sido unas de las causales principales, ha tenido uno de los niveles de organización popular más bajos del continente. Menos del 8% de los asalariados urbanos y menos del 1% de los sectores rurales, están encuadrados en organizaciones sindicales u otras. De esta manera, el movimiento guerrillero ha subordinado/suplantado al polo popular, o ha corrido a sus márgenes, salvo en algunas regiones, sobre todo de colonización, en donde ha logrado sólidos niveles de representación social. La temprana militarización de los proyectos de izquierda llevó a un agravamiento de esta situación debido, de un lado, a una ausencia casi total de un polo de izquierda democrática urbana, y de otro, a una polarización del conflicto interno no en una dimensión de lo predominantemente de aparatos”. (Pizarro Leongómez, 1991, p. 6)

En contraposición a los movimientos de guerrilla, surgieron los grupos paramilitares, como grupos anti-insurgentes armados y entrenados con financiación de los grupos hegemónicos que tenían control sobre la tierra productiva (dueños de emporios agroindustriales y ganaderos) y por la influencia de una política de Estado, fomentado por organizaciones internacionales a partir de intereses económicos y políticos puntuales, que pretendía eliminar el comunismo y terrorismo. Como lo señala Velásquez Rivera:

“(...) para los mentores de las organizaciones paramilitares como política contrainsurgente, en Colombia se desarrollaba una guerra no convencional entre la democracia y el comunismo. El blanco en esta guerra no fueron, necesariamente los grupos insurgentes, sino la población civil concebida como la base social y política del enemigo. Desde esa perspectiva la guerra se libró en todos los ámbitos (político, social, económico, psicológico, militar). Los militares colombianos cambiaron de ese modo la estrategia contrainsurgente, delegaron en los paramilitares “el trabajo sucio” de eliminar a trabajadores, campesinos, maestros, políticos y líderes sindicales de izquierda, por ser, supuestamente, guerrilleros de civil que habían infiltrado las organizaciones sindicales, políticas, la iglesia, los gremios y las mismas instituciones estatales. En esta guerra no convencional se registraron los genocidios, las masacres, las detenciones-desapariciones, las eliminaciones selectivas, individuales y colectivas y la limpieza social” (Velásquez Rivera 2007 p. 138-139)

Estos grupos, caracterizados por sus formas cruentas de afrontar los actos de guerra, y en paralelo, el crecimiento en los años 70 de los grupos organizados de narcotráfico como los carteles de Cali, del Norte del Valle y de Medellín, que no solo aterrorizaron los lugares rurales de cultivo de droga, sino que dejaron ver su poder de destrucción en las grandes capitales por medio de ataques a la población civil, y por último la lucha antinarcotráfico trazada por el Estado Colombiano acompañado

por la estrategia de asesoría norteamericana llamada Plan Colombia⁶, acentuaron los complejos procesos de violencia estructural en el país. Estos factores han influido significativamente en la producción, en la economía en general y en la vida política:

“En Colombia los orígenes de la industria del narcotráfico pueden localizarse de manera significativa desde el comienzo de la segunda mitad del siglo XX como consecuencia de, al menos, cinco factores: las crisis de producción agrícola, la crisis de producción textil, el desarrollo de la actividad del contrabando, la violencia política y, la lógica demanda-prohibición–adicción-consumo” (Medina Gallego, 2012 p. 146)

En este sentido, el fenómeno de violencia ha generado la naturalización del desplazamiento forzado, que es definido desde la Comisión de Derechos Humanos de Naciones Unidas como la acción de “personas o grupos de personas que han sido forzadas o se han obligado a huir o dejar sus casas o lugares de residencia habitual, en particular como resultado de o para evitar los efectos de conflicto armado, situaciones de violencia generalizada, las violaciones de derechos

⁶ El Plan Colombia (originalmente el Plan for Peace, Prosperity, and the Strengthening of the State), fue un plan de inyección de capital al fenómeno de la guerra en Colombia, bajo el propósito de incentivar la lucha antidrogas. Un préstamo de 2.5 billones de dólares, aportados por Estados Unidos y la Comunidad Europea, destinados a asesoría, equipamiento y sostenimiento militar, y fumigación de cultivos ilícitos. Al año 2016, el Plan Colombia, que cumplía 15 años de permanencia en territorio colombiano, había destinado 9 mil millones de dólares.

humanos o los desastres naturales o humano-hecho, y quién no ha cruzado una frontera estatal internacionalmente reconocida”⁷.

En este sentido, y en parte como consecuencia de estos procesos, el mapa de concentración de las poblaciones en Colombia construido por el mencionado DANE, habla por sí mismo:



Mapa 1. Mapa de concentración de las poblaciones, DANE (2012). Disponible en:

<https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion>

⁷ Naciones Unidas, documento E/CN.4/1992/23

La alta concentración de personas en las grandes ciudades ha generado una cruda dinámica de empobrecimiento, con cifras en 2016 que superan el 12,1% en lo urbano y el 37,6% en lo rural. A esto se suma, la imposibilidad del crecimiento de la vocación y la efectiva producción agrícola e industrial del país, acrecentado con la escasa intención que han tenido las políticas estatales de fomentar la cultura campesina.

Los pueblos originarios en Colombia

Desde que se impuso el Estado-Nación, la relación de los pueblos originarios tuvo hitos importantes, uno de ellos la constitución de 1991, entendido como un momento de reconocimiento y legitimación como sujetos de derecho realizado por parte del estado, lo que se plasma en la declaración de que la nación tiene un carácter multiétnico y pluricultural. Uno de los aspectos más importantes fue el hecho de que fueron reconocidos los territorios ancestrales como resguardos, no en su extensión histórica, pero sí en su habitar de entonces; es decir, que las tierras ancestrales y las tierras colectivas de los diferentes grupos étnicos, fueron catalogados como territorios con protección estatal y jurisdicciones especiales, según las diferentes cosmovisiones.

Este es un proceso que coincide con las incorporaciones de derechos especiales a pueblos originarios realizadas en diferentes constituciones en ocasión de las

reformas producidas en la década del '90 del siglo pasado. Se pueden mencionar los casos de Argentina en 1994, la de Venezuela en 1999, la de Cuba en 1992, por señalar sólo algunas. Si bien las reformas constitucionales sirvieron en muchos casos para fines de renovación de las formas de elección e instalación de mecanismos de reelección presidencial, también permitieron la incorporación de derechos, hasta ese momento no reconocidos, como los de las poblaciones originarias y la propiedad territorial.

Esto ha posibilitado que, en el caso particular indígena, las luchas de múltiples movimientos sociales hayan logrado la aplicación paulatina de la justicia propia, la inclusión de prácticas de medicina tradicional y de modelos educativos diferenciados en los territorios. Prácticas todas que tienen larga vigencia en la vida comunitaria pero que en las condiciones históricas mencionadas adquirieron un valor jurídico para los estados nacionales, como en el caso específico de Colombia.

Sin embargo, los datos nacionales sobre población originaria han sido un lugar permanente de invisibilización y vulneración de las culturas ancestrales; según la Organización Nacional Indígena de Colombia ONIC⁸ (2007): “La información

⁸ La Organización Nacional Indígena de Colombia ONIC, es una “autoridad de gobierno, justicia, legislación y representación de los pueblos indígenas de Colombia”, fomentada desde los años 70 por las organizaciones de pueblos indígenas del sur del país, y que paulatinamente ha ido agrupando a todas las asociaciones consolidadas. Este organismo interpela al estado en términos de defensa y exigencia de derechos, denuncia violaciones

demográfica sobre pueblos indígenas está inmersa en un caos que beneficia a quienes política, económica o militarmente se lucran de estas inconsistencias”.

Teniendo en cuenta lo anterior, según el registro oficial de pueblos, los mismos no superan los 87 pero la misma ONIC ha manifestado la existencia de 102 pueblos, que no solo habitan zonas de resguardo, sino algunos que no cuentan con esta garantía constitucional y han sido catalogados como pueblos auto-reconocidos, así como la población que ha sido obligada a desplazarse a cabeceras municipales o grandes ciudades. Las condiciones sociales en las que se encuentran estos pueblos se pueden evidenciar en las elevadas cifras de pobreza del último estudio del PNUD⁹ al respecto, que sostiene que un “53% de la población indígena está sumergida en una pobreza estructural (...) y el 47,6% de indígenas se sitúa por debajo de la línea de miseria”. (2012, p. 52). En este sentido, el vínculo entre los índices de pobreza y el registro poblacional permite acercar otras visiones acerca de la composición poblacional del país y el lugar que ocupan los pueblos originarios en la mencionada composición.

ante las comunidades nacionales e internacionales y fomenta el sostenimiento, reconocimiento y salvaguarda de las culturas. <http://www.onic.org.co>

⁹ El PNUD, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, tiene una fuerte presencia en Colombia con proyectos en alianza con el gobierno, en temas de construcción de paz, gobernabilidad, desarrollo rural, género y empoderamiento económico.

Estos datos sumados a las situaciones de conflicto sistemático que mencioné anteriormente, relevados en la actualidad, expresan la violencia que se ha forjado a través de los siglos en tierras campesinas y en territorios ancestrales, tanto indígenas como afrodescendientes, a razón de la ocupación de las fuerzas armadas, el saqueo, el cultivo con fines de narcotráfico y los macroproyectos mineros e hidroeléctricos, entre otros muchos intereses de tipo económico y político. Lo que puede verse es una forma constitutiva de la violencia como matriz de relación entre las diferentes hegemonías y las poblaciones indígenas, afrodescendientes y campesinas en todo el territorio.

Los pueblos Kankuamo y Kogui

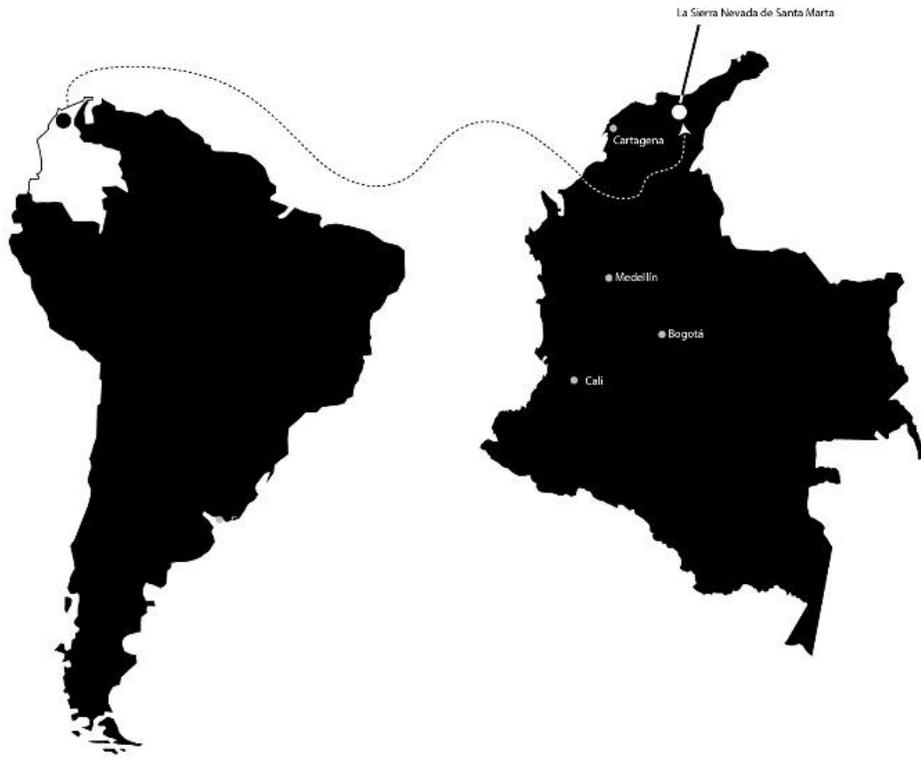
En este marco legal, poblacional, económico, social y geográfico general, focalizaré en los pueblos con quienes se construyó este trabajo: los pueblos Kogui y Kankuamo, habitantes de la Sierra Nevada de Santa Marta, en los departamentos del Magdalena, Cesar y Guajira, en el nororiente de Colombia, cerca de la costa caribe. Los mismos, según el último censo nacional de 2005, suman una población de 21.800 personas. (Ver mapa 1 y 2).

Esta Sierra es un gran conjunto montañoso, límite de la cordillera andina con el mar, declarado Reserva de la biósfera por la UNESCO en 1979 por ser la formación

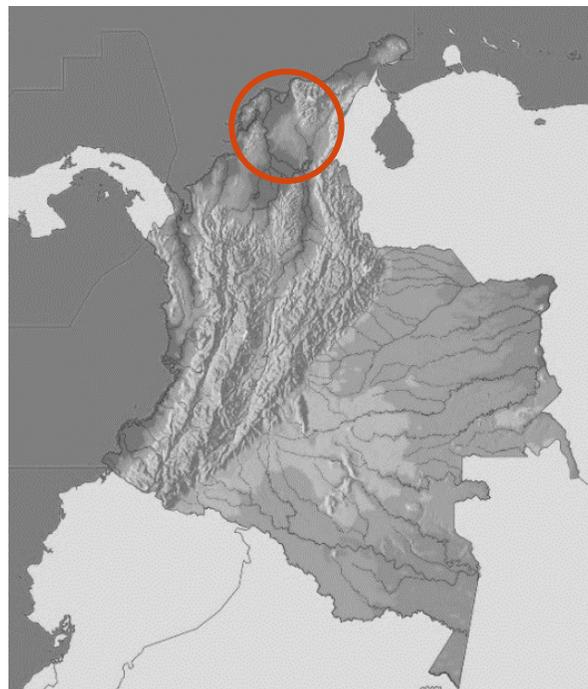
montañosa litoral más elevada del mundo. Allí, los pueblos participantes en la investigación comparten el territorio ancestral Tayrona¹⁰, con los actuales pueblos Arhuaco y Wiwa. Es decir que en sus estribaciones habitan cuatro pueblos en total, reconocidos en cuatro resguardos, que comparten mitos y ritos fundacionales, similitudes lingüísticas, sus tipologías raciales son relativamente similares, pero también cuentan con características particulares, en tanto su devenir histórico ha sido determinado por el intercambio, en unos casos más cercano y en otros más lejano, con otras culturas campesinas, afro, urbanas, entre otras, lo cual habla de cuatro comunidades diferenciadas. (Ver mapas 2, 3 y 4).

¹⁰ El pueblo Tayrona fue una cultura ancestral, desaparecida en tiempos posteriores a la llegada española, destacados por los avances tecnológicos en los sistemas hídricos para cultivos y consumo. Habitaban principalmente el territorio que es conocido como Ciudad Perdida, pero también en los valles y montañas de toda La Sierra.

Mapa 2. Ubicación geográfica de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia.



Mapa 3. Ubicación de los departamentos de Magdalena, Cesar y Guajira.



Mapa 4. Ubicación de los resguardos originarios en La Sierra Nevada¹¹.



En los años posteriores a la llegada de la corriente de invasión y de colonización española, debido a la ubicación geográfica en la ladera de las montañas, los pueblos Kankuamo y Kogui tuvieron que replegarse hacia los lugares elevados de la Sierra, siendo el primero el más afectado por la influencia occidental, lo cual se refleja en una supuesta pérdida de su condición de pueblo nativo, para pasar a ser llamado un pueblo mestizo. Por el contrario, el Pueblo Kogui, ha sido el más protegido, por su ubicación en los lugares más altos y de difícil acceso.

¹¹ Mapa publicado por la agencia de noticias de la Universidad Nacional de Colombia, en: http://m.agenciadenoticias.unal.edu.co/uploads/tx_fstaticfilecache/www.agenciadenoticias.unal.edu.co/var/www/web/agencia/nc/ndetalle/pag/14/article/conflicto-de-intereses-en-territorios-sagrados-de-la-sierra.htmlcache.html

Por la ubicación estratégica de sus territorios (corredor hacia y desde las fronteras del Mar Caribe y Venezuela), además de su gran riqueza en diversidad natural, agua y pisos térmicos, ha sido lugar de cultivo ancestral y comercial de coca y marihuana, por lo cual durante las últimas décadas los grupos armados han atacado a la población originaria con masacres, asesinatos selectivos, persecuciones y violencia generalizada. La disputa por el dominio del territorio es una constante que se ha iniciado con el conflicto armado y que no cesa hasta la actualidad.

Si bien, esta es una violación que afecta a todo el país, se pueden encontrar datos significativos en el Informe Nacional del Desplazamiento Forzado “Colombia – Una Nación Desplazada”, publicado en el 2015 por el Centro Nacional de Memoria Histórica¹² en el cual se hace un recorrido inédito por la historia del desplazamiento desde 1948, con especial atención al más reciente éxodo sucedido entre 1980 y 2014, y donde se documentan las transformaciones del campo, los procesos de urbanización forzosa, las estrategias de despojo y acumulación de tierras, la incidencia de las políticas gubernamentales, los innumerables casos de impunidad y la caracterización de las víctimas. En el mencionado informe, se explica que la

¹² El Centro Nacional de Memoria Histórica es una entidad estatal, creada con el fin de aportar en los procesos de reparación y verdad de las víctimas del conflicto armado en el país. Ha sido una de las pocas instituciones estatales reconocidas por la sociedad civil, por los movimientos sociales y por las organizaciones nacionales e internacionales de derechos humanos, por su aporte pedagógico, su postura política y su gestión transparente en el develamiento de la justicia ante las diferentes violaciones en el marco de la guerra. Los proyectos, informes e iniciativas se pueden consultar en: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/>

Sierra Nevada de Santa Marta ha sido una de las regiones expulsoras con mayores indicadores de desplazamiento forzado en el país, ocupando el tercer lugar después del Urabá y el Andén del Pacífico sur¹³.

Sin embargo, la resistencia de estos pueblos se deja entrever como posibilidad de sobrevivencia desde lo político y lo ancestral. Por un lado, la comunidad Kankuama actualmente tiene una participación importante en procesos de resignificación y reapropiación cultural, como por ejemplo el retorno a la práctica de construcción de casas tradicionales, la implementación del modelo educativo en todo el territorio, que fue ganador de un Premio Nacional de Educación en 2012; la participación permanente en el liderazgo de la Organización Nacional Indígena; la formación de profesionales con pregrado y postgrado para actualizar los saberes, especialmente en temas de ciencias sociales, derecho, biología y ciencias forestales; el uso de medios como la radio, la televisión y el cine para convocar a la comunidad alrededor de temas ancestrales como la música tradicional, la lengua, entre otros, especialmente por medio de su emisora y su canal de televisión Kankuama TV¹⁴.

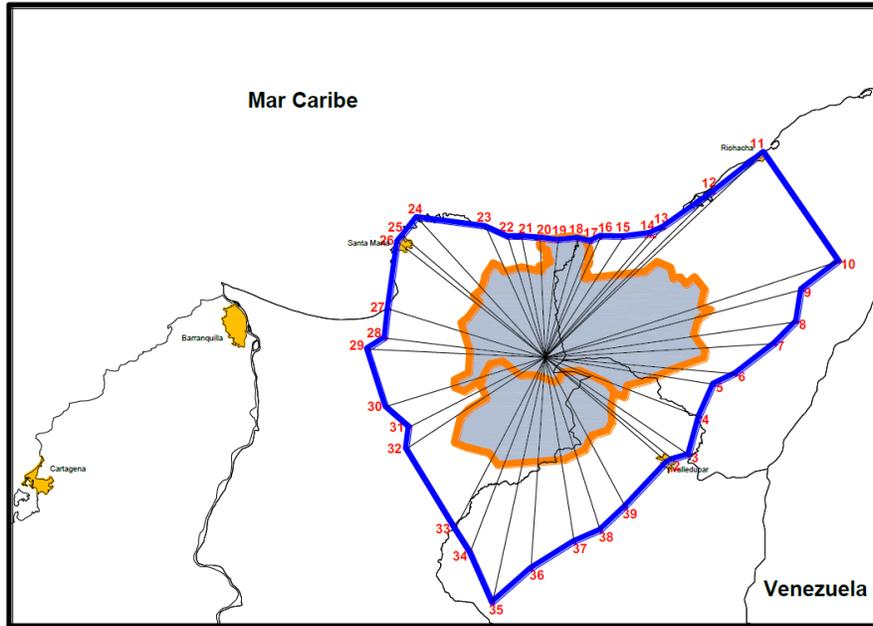
¹³ El Urabá y el andén del Pacífico Sur es la franja occidente del país, desde Ecuador hasta Panamá. Es un lugar donde poblaciones afrocolombianas e indígenas han sido vulneradas históricamente por actores armados, abandono estatal, tráfico y macroproyectos mineros y de monocultivos.

¹⁴ Este es un listado que surge del diálogo y las entrevistas realizadas durante la investigación ya que no hay trabajo sistemático de relevamiento de este tipo de datos.

Por su parte, el pueblo Kogui, ha mantenido su postura de conservación del territorio y sostenimiento de prácticas ancestrales, por ejemplo, las ceremonias tradicionales para guardar el equilibrio de la tierra (también llamados pagamentos), el uso del vestido tradicional, el cultivo solo de alimentos tradicionales y la predominancia de hablantes monolingües de lengua nativa.

De igual forma, cabe resaltar aquí la relación de estos pueblos con su territorio ancestral Tayrona, que según su cosmovisión está delimitado por un conjunto de lugares sagrados en las montañas, en los valles y cerca al mar, y la convergencia geométrica de éstos con el pico más alto de La Sierra, llamado Monte Gonawindwa. Este conjunto de arquitectura cosmogónica conforma la frontera del territorio de los cuatro pueblos y es llamada *Línea Negra*. Según Duque (2009: 235) “la Línea Negra es más bien una propuesta clara de los pueblos indígenas de la Sierra para los demás pueblos, en la tarea universal de perpetuar este territorio que da la vida, de concretar una propuesta de uso y manejo del medio ambiente que va más allá de la propiedad de una porción de tierra y nos apunta a la búsqueda de acuerdos de convivencia basados en el respeto.” (Ver Mapa 5.)

Mapa 5. Configuración espacial de la Línea Negra (Elaborado por Duque, 2009: 234)



Hablar entonces de la historia de los pueblos de La Sierra, es hablar de sus antepasados Tayrona y de su desaparición por cuenta de la invasión española, de su cambio como pueblos permeados por la cultura occidental, de su tránsito por el contexto de guerra en Colombia, pero también de sus luchas políticas y sociales más recientes; y en todos estos temas, permanecen la cosmovisión y los saberes ancestrales, a manera de ejercicio de memoria colectiva, a lo que dedicaré las siguientes líneas de este capítulo.

La historia en palabras propias

De manera paralela al reconocimiento legal por parte del Estado Colombiano, de las garantías constitucionales en 1991 para la protección de la diversidad étnica y cultural, el reconocimiento de la propiedad de la tierra por parte de las comunidades y la continua lucha por parte de los mayores para restaurar el factor identitario de su cultura, los originarios gestan un proceso organizativo en torno a la recuperación de la memoria ancestral.

En 1989, tal interés reivindicativo contó con varios factores que permitieron su articulación como organización; entre otros aspectos, evidenciaron la necesidad de recuperar el territorio ancestral, lo cual es vital para la conservación de su identidad étnica. En este proceso, que privilegió también el mantenimiento de la memoria ancestral y su posicionamiento tanto dentro como fuera del territorio, se considera importante la conformación de *“un grupo de sociólogos Kankuamos (Elga Díaz, Omaira Mindiola y Enrique Pumarejo de Atánquez) que proponen organizar un movimiento por la reivindicación del pueblo Kankuamo”* (E:T10)¹⁵

¹⁵ A partir de aquí, y durante todo el documento, el lector encontrará (entre comillas y en cursiva), fragmentos textuales de la información primaria recogida durante el trabajo de campo. Por motivos de ética y seguridad, los códigos que aparecen después de cada uno de ellos, y que fueron construidos por medio de letras y números que corresponden a momentos diversos de talleres, encuentros, entrevistas, grupos focales y demás, se mantendrán solamente con la inicial de la persona que hizo la narración, la inicial del espacio de trabajo y la ubicación en el archivo original de la investigadora. Se trata de una

Estos líderes sociales, logran en 1993 realizar el primero de cuatro Congresos Kankuamos que se han realizado. Este primero, fue celebrado en la población de Atánquez, y fue allí donde se creó formalmente la Organización Indígena Kankuama - OIK, reconocida como una entidad de representación y autoridad, que conserva como objetivo el fortalecimiento de la identidad, la defensa del territorio y la consolidación de una autoridad propia. En 1995 se organiza el segundo Congreso en Chemeskemena, que da una estructura organizativa a este movimiento social, por medio de comisiones de trabajo en temas como educación, justicia, territorio y salud; además se elige el primer cabildo gobernador y el primer Consejo Mayor, figuras en las que profundizaré más adelante.

En 2005 se celebra tercer Congreso, en el cual se fortalecen los Consejos de Mayores Locales para el ejercicio de la aplicación de justicia propia. En 2016 se celebra el último, donde se consolida la OIK, su representación por medio de delegados de cada uno de los pueblos, y así mismo, delegados de los desplazados que habitan la cabecera municipal más cercana (Valledupar), representantes de estudiantes universitarios y otros actores que no habían tenido cabida en los Consejos anteriores.

codificación consensuada con el grupo de investigación para unificar criterios de conformación de archivo.

Si bien la organización social y política actual de los pueblos, está permeada por su participación en el Estado por medio de la OIK y del liderazgo sostenido de diversos procesos en la ONIC y en algunos partidos políticos, mantiene diferencias sustanciales con los modelos representativos ante el poder de decisión en comunidad. Esto quiere decir que en su estructura tienen figuras de representación política formal como los Cabildos Gobernadores¹⁶ y Cabildos Menores¹⁷, pero su función principal es la de llevar la palabra de la comunidad, que recae en dos figuras colectivas distintas: el Consejo de Mayores y los Mamos.

Los Consejos de Mayores existen en cada una de las poblaciones del resguardo y son integrados por los viejos, que se caracterizan por ser los depositarios de la tradición. *“Ellos saben dónde están ubicados los lugares sagrados, personas encargadas de reconstruir la espiritualidad”* (E:T4). Los Mamos, por su parte, son los padres espirituales, son médicos y chamanes, son a quienes se pide consejo en caso de decisiones o situaciones difíciles, tanto en la vida cotidiana familiar como en la vida pública de los pueblos. En su voz: *“los Mamos se podría decir que son esos cuatro palos que están ahí en la casa ceremonial, esos cuatro palos sosteniendo y ahí detrás está el resto de la autoridad, y está la comunidad, la que está sosteniendo”* (I: T2.P11).

¹⁶ El Cabildo Gobernador es el representante legal de la OIK, delegado para llevar la palabra ante los estamentos nacionales.

¹⁷ Los cabildos menores son los representantes de cada uno de los asentamientos Kankuamos, encargados de realizar procesos organizativos de nivel interno.

La ley de los mayores y de los Mamos no es la ley del Estado sino la ley del origen, llamada Ley de Sé, que debido a las violaciones que han sufrido, está en proceso de recuperación y reapropiación. Según sus testimonios, encontrarla y entenderla se debe ganar con trabajo, bien sea *“porque todo lo que se obtiene genera un desequilibrio”* (G, T2) o porque se perdió igual que la lengua, desde la llegada de los españoles. En cualquiera de los casos, este trabajo de recuperación no es técnico y no tiene que ver con el uso de herramientas arqueológicas que permitan obtener materiales para clasificar, sino que implica *“entender cada hallazgo en su complejidad, con los significados y sus imbricadas relaciones con el universo”*. (DCjp-VII: T4).

De acuerdo con los documentos realizados por los propios Kankuamos *“La Ley de Origen o Ley de Sé es el orden establecido en la naturaleza por los padres espirituales. Es invariable en el tiempo. Es Ley de equilibrio y de permanencia”* (Arlantt, B. y otros, p. 86. 2006)¹⁸, es la que orienta el mundo espiritual y construye con el pensamiento. A cada uno de los cuatro pueblos de la Sierra le fue entregada una parte de la Ley, no *“a uno solo porque se volvería malo y maltrataría a los otros”* (Arlantt, B. y otros, p. 91. 2006) y se les encargó a los Mamos su cuidado. Sus

¹⁸ Estas palabras se encuentran en el libro de circulación limitada titulado Makú Joguki (2006), que es la primera versión del módulo educativo para el ordenamiento de las instituciones educativas del Resguardo Indígena Kankuamo. Los autores fueron investigadores participantes nativos de los diferentes asentamientos, por eso esta razón se retoma como testimonio en este capítulo, más que como una referencia bibliográfica.

principios son espiritualidad, equilibrio, orden, pagamento (ceremonia), territorialidad, respeto y valoración de lo propio (Proyecto Educativo Kankuamo, 2008).

Otro elemento diferenciador es la concepción del pensamiento, que en su cosmogonía aparece con diversos matices: construye nuevas formas de vida para la comunidad, crea formas de vida individuales, protege o modifica protecciones. La multiplicidad de funciones es fundamental y estructurante en la forma de vida y las relaciones sociales de la comunidad.

Así, la idea de construir mundo con el pensamiento se percibe en un relato recogido durante el trabajo de campo, sobre un mamo que trabaja por la recuperación de la cultura de los desplazados de Bogotá, por lo menos un siglo antes de su ocurrencia. Haciendo un proceso de adivinación, el mamo inicialmente invoca ayuda a su mujer espiritual para saber qué hacer ante la visualización de una serie de sueños sobre masacres perpetradas al pueblo Kankuamo y como consecuencia el desplazamiento vigente hoy en la Sábana de Bogotá. El mamo finalmente entiende que lo que tiene que hacer es construir con el pensamiento ese futuro en el que los desplazados en Bogotá vuelven a trabajar en la recuperación de su cultura (C:T5. dc1).

Esta concepción de Mover el pensamiento es parte de hacer el camino de la educación o como afirman: *“...para ir creando otras formas de vida para uno mismo a partir de la investigación de lo propio”* (I:T2. p13). Se mueve el pensamiento para proteger sitios sagrados, como recordaba un Mamo Kogui, que ocurrió hace pocos meses, con un lugar sagrado en la mira de las multinacionales: allí, se planeaba construir una represa en la laguna de Besotes (además de otras dos represas en otras dos lagunas de la Sierra, un teleférico a Ciudad Perdida y un plan de estandarización de servicio, entre otros), parte de un macroproyecto de ecoturismo para la región de Santa Marta. Sin embargo, el Mamo afirma: *“Después del movimiento del pensamiento, se cambió el sitio previsto para la represa”* (JG: T5).

También, según la concepción que acá trato de reproducir, se mueve el pensamiento para modificar protecciones, es decir para pedir permiso a la tierra y a los ancestros, para hacer cambios en los lugares sagrados. En este caso, luego de intentar levantar varias veces la iglesia actual de Atánquez y ante los derrumbes reiterativos, *“los monjes capuchinos pidieron apoyo a los Mamos, quienes con el movimiento del pensamiento pidieron permiso al mamo Tutaka, del que yacían los restos en tal lugar, para hacer la construcción”* (S:T1-G:T1-VII:T6). La resistencia se manifestó con la asistencia de los habitantes a la iglesia, no para hacer caso a los mandatos capuchinos, sino para visitar la tumba del Mamo.

En la cosmovisión de La Sierra, los conocimientos tradicionales están en el pensamiento desde antes de ser engendrados y son comprendidos con ayuda de los padres y con la orientación de los Mamos según lo que ellos mismos expresan. El aprendizaje de lo cultural y lo ancestral es un mandato que se cumple individualmente, para lograr ubicarse en el mundo y responder a las preguntas *¿Quién soy? ¿Qué quiero? ¿Por qué estoy aquí?*

Resulta particularmente interesante la utilización de innumerables metáforas para la descripción identitaria desde las prácticas y las historias ancestrales, por ejemplo: *“Como aquel árbol que crece grandote, bien grueso, pero no echa fruto que sirva, o llega un viento y lo derriba porque no lo aguantó.... Aquel árbol que es pequeño, que su corazón es fuerte, no lo derriba nada, así mismo somos nosotros, nosotros tenemos que construimos no gigantes ¿Para qué? tenemos que ser pequeños, pero fuertes, de corazón fuerte; pero ese corazón fuerte no lo tenemos que utilizar ni para lo negativo ni para las peleas, para esas cosas ese corazón tiene que ser unido, fuerte en el sentido de que no puede ser débil cuando haya peligro”* (l: s1h10).

En esta población, el vínculo con el cosmos es permanente desde lo espiritual, lo afectivo y lo físico con la tierra. En 2014, hallaron en el Parque Entrenubes de Bogotá, un filo de la Cordillera de los Andes que sigue la dirección del camino recorrido por el sol en el solsticio de verano; su husmear por la historia de la vegetación y su maravillarse con preciosas orquídeas en miniatura, les permite

anotar inclusive con ironía: *“En octubre en ese mismo punto, tu miras al sol y te da un ángulo de 35°, no da más, eso tiene que dar, y no es porque lo dijo Américo Vespucio, eso viene desde hace muchos años”* (G:T8-G:T2.p3).

Con base en lo anterior, se puede visualizar en el diagrama 1. una aproximación a la concepción de identidad, generada por la memoria ancestral y trabajada en las Kankurúas o casas ceremoniales, a partir de reflexiones profundas y personales, para aprender la realidad y construir el ser interior con fortaleza de corazón.

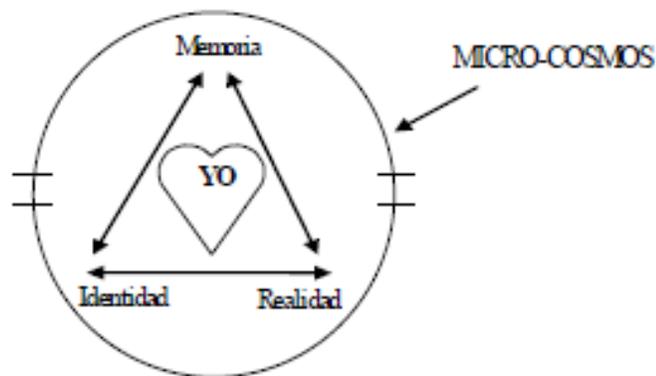


Diagrama 1. Concepción sobre la identidad del pueblo Kankuamo. (Plaza, Campuzano y Espinel, 2011).
El círculo representa el área de la Kankurua con sus puertas al oriente y al occidente, dentro de la cual se está en conexión con la tierra, el sol y a través de ellos con el cosmos.

Tal fortaleza lleva consigo certezas como: *“...las cosas no pasan porque sí, hay que prestarle mucha atención a las enfermedades del cuerpo porque eso tiene que ver*

mucho con el alma, el espíritu, con muchas cosas que pasan a diario... (S:T3.p20)
lo cual muestra que la autoreflexión es para ellos un ejercicio permanente.

Para hablar de este proceso, a modo de un elemento emergente que permite testimoniar la cosmovisión, usan la expresión *“Voltear los ojos hacia adentro”*, que significa centrarse en el sí mismo, sin la necesidad de someterse a un juicio sobre el accionar propio. De acuerdo a lo que surge de las entrevistas, podríamos decir que una vez comprendido, evaluado y aprendido, en un enfrentamiento solitario y complejo, pueden aportar a lo colectivo desde la humildad de sentir al otro como hermano, con herramientas para ver la realidad de otra manera, entender el mundo físico y espiritual, y actuar sobre él sin hacerle daño.

En sus narraciones, este actuar en comunidad implica no hacerse daño entre sí, a sentirse hermanos con todos los habitantes animados e inanimados de la Sierra y a construir pueblo, desde la familia y con el pensamiento de todos, en sus propias palabras: *“...y nadie piensa hacerle daño a nadie, porque qué tal que alguno diga: -no, yo quiero llegar allá arriba y si no me dejan, me voy-, se aparta y ¿qué pasa? la casa se desequilibra y se cae...” (G:T2. p6)*

También se identifican con la intencionalidad de la denuncia permanente sobre la vulneración y la falta de reconocimiento de una identidad cultural diferenciada, cuando sostienen: *“Nos dicen: los indios son un atraso para el progreso de este país*

porque con ellos no podemos progresar, porque son muy cuidanderos de lo que tienen y no piensan en grande, solo piensan en comer hoy y ya, no piensan en el futuro, en cuanto a lo económico, que podrían hacer empresas o vender a multinacionales para que tengan plata” (l:s1p23).

A estas acciones, tanto de afirmación cultural, como de acción comunitaria y denuncia ante los atropellos la llaman *construir pueblo*, proceso ancestral que sigue haciendo parte de su vida a pesar estar desplazados, a pesar de la violencia documentada al inicio de este apartado. Ante esta situación dicen: “...podemos estar todos regados, pero ahí estamos, todos, todos somos uno solo, es decir el pueblo Kankuamo; no los que estamos acá en Bogotá desplazados, los que están en Valledupar, sino todos los del territorio, los de Bogotá, los de Valledupar, incluso de esa forma empieza a construir” (l:T2. p11)

Sin embargo, algunos jóvenes afirman: “Es difícil, es difícil, muchas cosas se han perdido. Desplazados porque el impacto de llevarse con otra sociedad, otro mundo, no la vives sino dos veces... entonces con tantas cosas que lo van entorpeciendo a uno, siempre es complicado...” (H:T1. p15). Dado que la tradición ha sido usurpada durante muchos siglos por diferentes actores a lo largo del tiempo, algunos han cedido ante tales atropellos; especialmente estando fuera del territorio, los jóvenes, quienes no pudieron compartir la palabra con los abuelos y participar en las costumbres ancestrales, las desconocen, y al llegar a la sociedad occidental son

absorbidos por el modelo imperante, perdiendo así su conexión con la cultura, y la posibilidad de entrar en la tradición.

El abandono de la tierra propia, en condiciones de preservar la vida, trae consigo el pensarse sin un rumbo determinado, la inseguridad de conseguir el alimento y el enfrentar la llegada no deseada a un lugar desconocido y abrumador. Es en este lugar, donde prima la concepción de lo individual en vez de lo colectivo y es donde el Kankuamo hace una de las polarizaciones más severas: *“Allá uno por hambre no se podía preocupar... acá sí, aquí me tocó vivir a mí en carne propia, qué era el hambre, vivir el desprecio... porque uno allá va a la finca, corta guineos, yuca... en cambio acá no, aquí te toca ir a la panadería a que le regalen un pan, esperar si tiene, y si no, aguante...”* (H:T2. p17).

En este contexto, los pueblos originarios ven la imposibilidad de vivir según la Ley de Sé, que determina las prácticas sagradas. Un claro ejemplo lo presenta este testimonio: “Aquí, yo si me he alejado de esa parte espiritual, porque no la aplico... Los Mamos me pegaron una vaciada¹⁹, porque yo estaba muy alejada de la madre, y si yo no me acerco a ella, pues se pone molesta” y con respecto al uso, consecución o cultivo de plantas nativas sostienen: “pues aquí se pierde, porque uno no las ve” (E T10).

¹⁹ *Vaciada* es una expresión colombiana para referirse a un regaño o una reprimenda.

En conclusión, he hecho un recorrido contextual por la posición geopolítica de los pueblos con los que se realizó este trabajo, escrito sobre todo en clave de la comprensión histórica del contexto colombiano. La historia política de Colombia está atravesada por guerras que, si bien han sido sostenidas de forma permanente, sus diferenciales temporales y los intereses que las han generado o animado, muestran una amplísima causalidad también en los beneficios económicos de grupos poderosos. Este modo de mirar el proceso complejo y la heterogeneidad de los actores involucrados también se vincula con este modo de producir beneficios económicos sólo a favor de un grupo y marca un detrimento no solo en los ejercicios democráticos en el país, sino que amplía la corrupción y las inequidades que se pueden observar en las condiciones socio políticas actuales.

Así mismo, el relato construido en este apartado ha estado vinculado con la generación del fenómeno del desplazamiento forzado, que franquea la conformación de una nación. Se trata de conceptualizar una historia de un país que, no solo culturalmente es heterogéneo sino que ha sido profundamente violentado; viviendo un proceso que ha minado los principios de participación de sus ciudadanos en los asuntos públicos.

En este marco, he mostrado la situación de los pueblos indígenas, desde su compleja constitución geográfica y geopolítica, pero también desde las luchas sociales que han protagonizado en el país. También he construido la narración tratando de dar cuenta de los modos organizativos formales como su participación

en la transformación constitucional de 1991, las movilizaciones en defensa de su territorio y sus derechos, y su organización propia; pero también desde las prácticas ancestrales y de resignificación cultural que han sostenido históricamente.

En este tema, le he dado un lugar importante a los testimonios de diferentes actores recogidos durante el trabajo de campo, con el fin de poder tener un acercamiento a las cosmovisiones de los pueblos desde sus propias maneras de nombrar. Esto permite encontrar que la concepción de la identidad y sus formas de actuar en comunidad, no necesariamente se dan en espacios permitidos y protegidos por la ley occidental, sino que se realiza en el marco de una ley propia, absolutamente vinculada con los tiempos de la vida y con la relación de los habitantes con sus ancestros.

He tratado de producir una síntesis de procesos sumamente complejos, algunos de ellos, se ampliarán en el desarrollo de los próximos capítulos, sobre todo en relación con los pueblos que habitan la Sierra Nevada. Lo que he buscado en esta descripción, son constantes en un desarrollo histórico y social que no puede reducirse solamente a los relatos de los hechos.

CAPÍTULO 2. TRES MIRADAS / TRES TIEMPOS / UN CORPUS

La construcción de un solo corpus que permitiera dar cuenta de las preguntas centrales de este estudio, fue una de las tareas más difíciles en la composición del trabajo. Por un lado, implicó un acercamiento a la producción histórica de la imagen de los pueblos Kankuamo y Kogui, y a sus estudios posteriores; y por otro, el acto de visitar la producción fotográfica realizada por la investigadora en los últimos diez años.

En el sentido de la revisión de la producción histórica de la imagen fotográfica, se encontraron las imágenes documentales sistemáticas de tres antropólogos: el sueco Gustave Bolinder y el prusiano Konrad Theodor Preuss, quienes recorrieron la Sierra Nevada con los pueblos Arhuaco y Kogui entre los años 1914 y 1920; y los esposos Alicia Dussan de Reichel y Gerardo Reichel Dolmatoff, ella de origen colombiano y él de origen austriaco, de quienes reposa una amplia colección producto de diversas investigaciones a lo largo de más de 40 años de trabajo antropológico²⁰.

²⁰ Los investigadores Juan Carlos Orrantia (2002), Viviana Palacio (2015) y Catalina Muñoz (2017), han realizado importantes trabajos de recuperación histórica de las fotografías de Bolinder y Preuss, que incluyen una postura crítica desde la historiografía y el arte, que han permitido develar y resignificar en algunos casos la mirada construida a principios del siglo XX sobre estos pueblos.

La sistematicidad de las colecciones de estos exploradores y antropólogos se recoge en varias publicaciones en sueco, alemán e inglés, y algunas de ellas fueron posteriormente traducidas al castellano de manera fragmentada. La única colección autoseleccionada, comentada y publicada en castellano como complemento de los trabajos de investigación fue el de los Reichel Dolmatoff, particularmente en el libro *La gente de Aritama* (2012 [1961] [1970]), que para efectos de esta tesis se definió como la conjunción de una primera mirada a los pueblos participantes (la mirada ajena), en un primer tiempo (los años 50), constituyendo una primera mirada/tiempo.

En clave de generar una composición interhistórica y dialogante entre las fotografías antropológicas y otro tipo de imágenes, era necesario que esta tesis se abriera a producciones realizadas por los propios pueblos, en la intención de construir un discurso complejo y complementario sobre el orden visual propio. De esta manera, por cercanías emotivas, por admiraciones colegiadas y por la disposición frente a los cuestionamientos planteados en el proyecto, se contó con la producción fotográfica del profesor Kankuamo Víctor Segundo Arias de Chemeskemena; una colección heterogénea, autoseleccionada y permanentemente conversada con la investigadora, que constituye una segunda mirada (la propia) / tiempo (2000-2018).

Sin embargo, no fue hasta la decisión de incluir algunas imágenes de la producción fotográfica de la investigadora, realizadas entre 2007 y 2018, que el corpus se sintió completo. Y se enfatiza en el sentir, en tanto la imagen primigenia del

cuestionamiento sobre el orden visual Kankuamo y Kogui, surgió en el marco de un ejercicio previo y paralelo de percibir con los pueblos; es decir la imagen primigenia de la sospecha era la huella hecha por la misma investigadora en el pueblo, lo que Bachelard llamaría *el matiz del rincón del mundo*, o sea el lugar desde donde somos, y que en esta tesis se configura como la tercera mirada/tiempo.

Pero ¡cuántos problemas afines si queremos determinar la realidad profunda de cada uno de los matices de nuestro apego a un lugar de elección! Para un fenomenólogo el matiz debe tomarse como un fenómeno psicológico de primer brote. El matiz no es una coloración superficial suplementaria. Hay que decir, pues, cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un "rincón del mundo" (Bachelard, 1965. p. 28).

Ante la certeza de que entre las tres miradas/tiempos no hay comparación posible, se propone un solo corpus compuesto por fotografías de cada una de las colecciones, que desde la acción contemplativa de la ensoñación, vinculan de forma interhistórica las diversas experiencias de los mundos Kankuamos y Koguis, dinámicos, en movimiento y transición, documentadas y poetizadas en cada imagen. Por ello, en este primer momento de acercamiento al corpus, se invita a una descripción detallada de las condiciones de producción de cada mirada/tiempo, para entrar en la segunda parte del documento, en la compleja trama de los hallazgos que dan cuenta de los órdenes visuales propios.

Para efectos de la organización y referencia en la lectura de los hallazgos, el compilado fotográfico será mostrado al final de las descripciones de este capítulo, por medio de índices, y será codificado teniendo en cuenta de qué mirada/tiempo proviene la imagen, su orden de aparición en el compilado inicial y un nombre que permite su identificación. En el caso de la mirada/tiempo 1, los nombres usan los mismos marcadores discursivos que usaron los antropólogos en los epígrafes, y se mostrarán en el índice con las páginas de libro en el que fueron publicadas. En las otras dos miradas/tiempo, los nombres han sido otorgados directamente por los fotógrafos. De esta manera, se pondrá primero el código MT, después el número correspondiente a la mirada/tiempo y por último el nombre, quedando de la siguiente manera MT#. Nombre (pag.)

Mirada/tiempo 1. Imágenes Ajenas

La primera mirada/tiempo del corpus de este trabajo es la colección de fotografías producidas por los investigadores Gerardo Reichel Dolmatoff y Alicia Dussan de Reichel, en el municipio de Atánquez entre 1951 y 1952, y que aparecen en su libro *La gente de Aritama - La personalidad cultural de una aldea mestiza de Colombia*. Este libro, publicado originalmente en inglés en 1961 por Routledge y reimpresso en 1970 por Chicago Press, reaparece recientemente en la escena académica colombiana en el año 2012, traducido por primera vez al castellano, en una edición de la Universidad Javeriana, con apoyo de la investigadora Alicia Dussan.

Esta obra, estuvo dedicada al análisis de la transformación cultural del pueblo de Atánquez, actual capital del Resguardo Kankuamo de la Sierra Nevada de Santa Marta (desde 1992), y en su título nombrada usando el seudónimo Aritama²¹. Se hace allí una completísima descripción etnológica de temas como la configuración espacial, la cultura material, las etapas etarias, la alimentación, la salud, la

²¹ Según las notas de Dussan en la edición en español (2012), Aritama fue un seudónimo que los mismos investigadores asignaron; pero allí, no hace ninguna referencia al porqué de su uso. Sin embargo, en el prólogo de la misma edición, Morales Thomas refiriéndose a los actuales pobladores, pregunta “¿Reconocerán allí su historia, su memoria, o preferirán seguir pensando que este libro habla de un pueblo muy diferente, llamado Aritama, evocando aquella historia que cuenta que fueron los mismos habitantes de Atánquez quienes pidieron a los autores cambiar el nombre del pueblo, ante el temor de ser ridiculizados por un pasado indígena aún demasiado evidente?” (2012, p. 18)

educación, las relaciones de parentesco, las formas de producción y el trabajo, la partería, lo sobrenatural, entre otros haceres de la vida cotidiana de lo que los investigadores llamaron, a lo largo de todo el documento “La Aldea”. El libro es un hito académico en los estudios sobre ruralidad, mestizaje y cambio cultural, en una época que estuvo marcada por la entrada del país en dinámicas de urbanización y modernización.

A lo largo del documento, los autores mantienen un discurso de polarización entre dos grupos poblacionales que habitan La Aldea, y que nombrarían como la gente de “La Loma”, aquellos miembros del pueblo ancestral, y la gente de “La Plaza”, colonos llegados de municipios más cercanos al valle. Los primeros ubicados en las partes altas del pueblo, mientras los segundos, focalizados cerca de la plaza y la iglesia. Esta caracterización poblacional y su consecuente polarización, soportó una serie de aseveraciones que constantemente tuvieron la intención de confirmar la condición de mestizaje y campesinización en la zona y, por ende, la condición de menor valía de las prácticas indígenas, consideradas atrasadas, no solo por los placeros, sino en muchas ocasiones, sistemáticamente repetido y reafirmado por los investigadores.

Concretamente, se trata de un grupo de doce fotografías ubicadas en un inserto sin distinción, al final de la segunda parte del libro titulada *Formas institucionales específicas de la vida social*; podríamos clasificarlo inicialmente como una colección

compuesta por cuatro retratos, dos de personas de La Plaza y dos de personas de La Loma; dos fotografías referidas a momentos rituales, una panorámica de una procesión religiosa y un retrato de uno de los personajes que protagonizan la fiesta del sol; dos a momentos de trabajo colectivo en el campo; tres con motivo de calles o lugares geográficos del municipio; y un retrato de una familia de La Loma. Este corpus visual, con cada fotografía ocupando una página completa del inserto, está acompañado de frases como epígrafes o pie de foto que sirven de descripción textual de cada imagen.

Las referencias a *La gente de Aritama* en los estudios sobre el pueblo Kankuamo, son relativamente recientes, lo cual se explica sin duda por la escasa circulación por más de cuarenta años, de fragmentos traducidos por algunos investigadores, o de la obra completa en una lengua extranjera; sin embargo, durante los diversos proyectos desarrollados por la tesista y el grupo de investigación, las referencias a “algo que había escrito un antropólogo”, eran objeto de permanente crítica, como en este testimonio de un poblador Kankuamo de Atanquez, recogido por la tesista en 2012: “¿Y a mí qué me consta? ¿y a quién de ustedes les consta que lo que escribieron es cierto? que lo que escribió un antropólogo por allá hace 50 años es cierto? ¿Quién carajos dijo que eso es cierto? mientras que si yo investigo lo propio ¡ah! esto sí es cierto porque yo lo vi y lo viví” (Is.P13-T2)

Entonces, ¿Por qué volver en este punto a las fotografías de Alicia Dussan y Gerardo Reichel-Dolmatoff? ¿Qué tan importantes han sido históricamente para el pueblo? ¿Han servido de encuadre para mirar la propia historia, o aún más para perpetuar discursos en torno a lo que es ser indígena en el presente? ¿Hacen más que documentar su trabajo antropológico, o solo son testimonios gráficos de su forma de ver el pueblo en un pasado reciente? ¿Cómo transita el poder en la construcción de lo sagrado indígena en estas fotografías y en los textos que las preceden?

Dentro de los escritos académicos sobre los Kankuamos, antes de la reaparición traducida, las publicaciones de investigación en revistas, libros y otros, hacían alguna referencia a la existencia de *La Gente de Aritama* (Lynch, 1969; Rivera, 1978; Dussan de Reichel, 1979; McClelland Foster, 1994; Pearse, 2006; Arocha, 2006; Sanmiguel, 2006; Caviedes, 2007; Gudeman, 2009; Organización Indígena Kankuama, 2010; Álvarez, 2010; Arias Arias, 2011; entre otros). Sin embargo, en el año 2012, mismo año de la reedición en castellano, en el 54 Congreso de Americanistas en Viena, una ponencia del profesor Oyuela-Caycedo desató una trama alrededor de los vínculos del profesor Reichel Dolmatoff con el partido nacionalsocialista alemán durante los años 30 y 40, tema que se ha convertido en un animado debate en las universidades del país²².

²² Para referirse a la ponencia de Oyuela-Caycedo (2012) *Gerardo Reichel-Dolmatoff: su pasado, legado y problemas*, y su posterior debate, se recomienda su lectura completa.

Si bien, no es materia de esta tesis describir a profundidad su biografía, ni asumir concretamente los intrínquilis de su pasado, si consideramos que es un importante encuadre ideológico que será tenido en cuenta en el análisis de esta primera parte del corpus, con el fin de cuestionar cómo se construyó el discurso en la institucionalidad de la antropología en Colombia, y por ende develar su mirada sobre los pueblos indígenas de la Sierra Nevada y los modos en que ha podido influir esta mirada en otras investigaciones sobre todo en los modos de caracterizar a sectores específicos de la población que se estudia.

Tampoco es cualquiera el contexto de reaparición de *La gente de Aritama* en Colombia. Este tiempo, no fue solamente el de la apertura pública del debate sobre el vínculo de Reichel Dolmatoff con el partido nazi, sino también es en Colombia un periodo de transición de la recepción de lo indígena en los medios, marcada por la finalización del gobierno del periodo 2002-2010.

Igualmente, se reconocen varios artículos, entre ellos *De Gran Jaguar a Padre Simbólico: la biografía "oficial" de Gerardo Reichel-Dolmatoff* de 2017, escrito por Uribe Tobón, que, en el caso concreto de la afección ideológica en la investigación en la Sierra Nevada, señala un interesante cambio paradigmático en el abordaje de los temas cosmológicos y cosmogónicos. Este cambio se evidencia en un abordaje desde una perspectiva civilizatoria en obras tempranas, como *La Gente de Aritama*, y el abordaje desde una postura de total apertura, reconocimiento y sistematización rigurosa de las narrativas sagradas en las obras tardías.

La importancia histórica de este momento, está marcada por varias situaciones: primero, la abstención de Colombia ante la Asamblea General de Naciones Unidas en 2007 ante la adopción la Declaración internacional de los Derechos de los Pueblos Indígenas y su posterior rectificación, no así de su adopción, especialmente con lo que tiene que ver con la consulta previa para uso de los territorios indígenas en proyectos productivos; segundo, la finalización de un periodo caracterizado por la construcción de una matriz mediática que instauraba un discurso de filiación automática de los pueblos indígenas con la guerrilla, y por lo tanto su transformación en terroristas y enemigos públicos, y la justificación consecuente de diversos etnocidios en el país durante el gobierno en mención, a manos de los diversos actores armados; Tercero, el desplazamiento forzado de pueblos originarios a raíz de grandes proyectos de minería, explotación de fuentes hidrográficas y petrolíferas, ambos temas documentados en el capítulo anterior.

Si bien la construcción de dicha matriz fue una estrategia sistemática que ocupó todo el periodo presidencial, para ilustrar el tema se puede mencionar el tratamiento noticioso de las marchas del movimiento indígena del departamento del Cauca en 2008, en tres casos. El primero, un reportaje del periódico El Espectador, titulado La encrucijada de los indígenas, donde se afirma: *“Dice la versión oficial que el interés de los indígenas de buscar la propiedad de esas tierras ha sido aprovechado por la guerrilla que quiere controlar esos territorios del norte del Cauca, pues le significaría asegurar un corredor de movilidad clave entre las montañas y el*

mar. Inteligencia militar ha producido informes consultados por SEMANA, en los que se asevera que los guerrilleros 'Sargento Pascos', 'Matías', y 'Pacho Chino', del frente 6 de las Farc infiltraron las protestas pasadas que bloquearon la carretera, aprovechando la ingenuidad de los indígenas que marchaban (...) También dicen las autoridades que han interceptado comunicaciones de guerrilleros, dando instrucciones sobre cómo realizar manifestaciones (...)".

El segundo, la denuncia que recoge ese mismo año el Colectivo de abogados José Alvear Restrepo²³ "Los falsos positivos cometidos también por la fuerza pública quienes con el ánimo de mostrar resultados, obtener ascensos y vacaciones iniciaron utilizando la estigmatización y macartización a nuestras comunidades por volantes y pintas que decían -campesino ponte el uniforme que no te queremos matar de civil- luego asesinando campesinos, afrocolombianos, indígenas y pobladores urbanos presentándolos como guerrilleros caídos en combate; en los últimos 7 años se han registrado 3.084 ejecuciones extrajudiciales". Por último, la alocución del presidente del momento ante los indígenas, afirmando: "No aceptamos la aparente neutralidad entre los terroristas y la fuerza pública. Hay que definirse a favor de la fuerza pública" (Le Bot, 2009).

²³ El Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo - CCAJAR es una reconocida organización no gubernamental, dedicada a la defensa de derechos humanos en Colombia; además es un ente consultivo de la OEA frente a asuntos de derechos humanos en el marco de conflictos armados.

Vemos en estos tres casos, una repetición en la significación mediática que constituyó la idea de terrorismo, acudiendo a estrategias como la homogenización identitaria o la deslegitimación de los movimientos, a partir del cuestionamiento de las luchas históricas, como el reclamo por las tierras, además del uso de marcadores discursivos que se construyeron como verdades sociales de desprecio y exclusión, al usar por ejemplo la ingenuidad como vieja representación del salvajismo de los pueblos; así mismo el uso de estrategias de amenaza directa, que refrendan y avalan la idea de la muerte, solo por el hecho de pertenecer a algunas poblaciones. Esto instauró la relación indígena-guerrillero, campesino-guerrillero o afro-guerrillero, como algo que debía ser eliminado, por el bienestar del Estado.

De igual manera, no bien el presidente Santos asumía la presidencia (2010), se distancia de la matriz previa de tratamiento mediático, pasando de las acusaciones permanentes de terrorismo guerrillero, es decir en alguna medida campesino e indígena, a una especie de show mediático indigenista, que rondaba justamente las estribaciones de un poblado Kogui de la Sierra Nevada. El mismo día de su posesión, el recién nombrado mandatario asistió a una inesperada ceremonia con los Mamos. Lo que no quedó muy claro fue la intencionalidad política de tan completo cubrimiento noticioso, y cabría preguntarse: primero, si fue un uso de lo neoexótico para posicionar un relato que se desenmascara del relato presidencial anterior, frente a los grandes problemas que afrontaba el desarrollo rural en todo el país; segundo, si buscaba la protección de la figura mesiánica que prometía un

tratado de paz justamente con la misma guerrilla, con la que los pobladores habían sido acusados durante los ocho años del gobierno anterior; tercero, si quería demostrar la apertura de los pueblos indígenas más reconocidos, ante las políticas entrantes sobre explotación de los riquísimos recursos naturales y el turismo de La Sierra.

Ahora bien, en términos editoriales, un dato más sobre la reaparición de “La gente de Aritama” tiene que ver con su prologuista, Patrick Morales Thomas, quién es referente en los estudios de antropología cultural especialmente sobre el pueblo Kankuamo, y acompañante permanente en el proceso de recuperación cultural y fortalecimiento comunitario. Además de trabajar en diversos procesos de investigación y participación, es autor de una reconocida producción sobre este pueblo, como *Los idiomas de la reetnización: Corpus Christi y pagamentos entre los indígenas kankuamo de la Sierra Nevada de Santa Marta* (2011). *El Corpus Christi en Atánquez: identidades diversas en un contexto de reetnización* (2000). *La recuperación de la memoria histórica de los Kankuamo: Un llamado de los antiguos. Siglos XX – XVIII* (2003), igualmente ha realizado un importante trabajo de desarrollo de políticas públicas desde el Centro Nacional de Memoria Histórica y el Ministerio de Cultura.

La reedición de La Gente de Aritama, abre con unas palabras protocolarias de la profesora Alicia Dussan de Reichel, y Morales Thomas aplaudiendo el logro de la

traducción, y dando todo el reconocimiento a los investigadores por los aportes consignados allí, cuestiona claramente en su prólogo los fundamentos ideológicos que subyacen al discurso del libro, y pone una pista fundamental en la interpretación que debe tener el texto actualmente, pues se pregunta primero cómo recibirán los atañqueros esta descripción de su pueblo en los ojos de los Reichel Dolmatoff, y centra su crítica en la imposibilidad de una mirada profunda a los sentidos culturales del pueblo, a raíz de los prejuicios y las matrices de conocimiento coloniales aplicadas por los antropólogos en su momento.

Un ejemplo de ello, es el tratamiento que se da en la investigación al pagamento, el ritual de vínculo de todos los seres con el territorio ancestral, que según indica en el prólogo Morales:

escapó paradójicamente a la mirada de los esposos Reichel Dolmatoff (...) en la completa tradición oral recogida por los autores en la región, es posible encontrar múltiples referencias a una serie de peligrosas apariciones (...) En The People of Aritama, estas apariciones son interpretadas como producto de traumas psicológicos de infancia de los habitantes de Atánquez, derivados de observar recurrentemente las relaciones sexuales de los padres; hoy creemos que ellas constituyen, sobre todo, poderosos dispositivos nemotécnicos contenidos en los relatos, en el marco de una relación entre estas apariciones y los lugares de pagamento que recorren (Morales, 2012, p. 19)

Esta publicación ha funcionado históricamente como dispositivo para cuestionar y perpetuar un discurso que pone en entredicho la identidad del pueblo Kankuamo, tanto hace cincuenta años, como en su reaparición, lo que se puede evidenciar cuando los esposos Reichel afirman en 1961 que *“el color, la clase y las diferencias culturales se volvieron factores importantes para definir el estatus... y la mayor ambición de todos los habitantes es ser respetados y aceptados... por la población criolla de las tierras bajas, la cual considera a Aritama una aldea indígena atrasada”* y reitera Dusan de Reichel en 2012 *“El control social era ejercido principalmente por la envidia, el chisme, la brujería y algunas prácticas indígenas”* (p. 13). Es entonces, una discriminación naturalizada que permanece aún en tiempos recientes y que se manifiesta como denuncia en los testimonios de los atanqueros, como éste, recogido en el año 2011: *“Nos dicen: los indios son un atraso para el progreso de este país, porque son muy cuidanderos de lo que tienen no piensan en grande, solo piensan en comer hoy y ya”* (l:s1p23).

Podemos decir, por último, que son muchos los trabajos recientes que indagan los aportes de los Reichel Dolmatoff, desde múltiples perspectivas: Una primera, tiene que ver con los estudios más centrados en el legado dejado por los Reichel Dolmatoff en términos del patrimonio histórico y de comprensión simbólica de lo indígena en el pasado, muchos de ellos dedicados a temas etnológicos y arqueológicos (Pineda Camacho, 2003; Langebaek, 2005; Gnecco y Langebaek, 2006; Staller, 2006; Caviedes, 2007; Londoño, 2013; Loaiza y Aceituno, 2015;

Arocha, 2015; Colajanni , 2015; Langebaek, 2017). Y una segunda, referida más a estudios biográficos, desde aquellos que elevan análisis sobre su vida en Colombia, hasta aquellos que tratan el tema de su pasado en Europa (Lauriere, 2010; Pineda, 2011; Oyuela-Caycedo, 2012; Quiroz Ríos, 2015; Jimeno, 2015; Morales, 2015; Uribe Tobón y Martínez, 2017; Uribe Tobón, 2017; Lomnitz, 2017; Von der Walde, 2017; Suárez, 2017; Drekonja-Kornat, 2017)²⁴.

En términos del trabajo académico en torno a la fotografía de los Reichel Dolmatoff, son muy escasos los estudios y las referencias al respecto, a pesar de que su producción fotográfica fue adquirida por el Banco de la República en 2001, y puesta a disposición de los investigadores. Dentro de lo encontrado en el rastreo, está un artículo de Ardila (2001), con una completa descripción de la colección que consta de más de 7000 fotografías. Además de este artículo, se han realizado diversas exposiciones en Bogotá y en las diferentes regiones donde trabajaron los Reichel, y la publicación de un libro de fotografía en gran formato, llamado *Indians of Colombia: Experience and Cognition* (1996). La carencia de estudios al respecto muestra la necesidad de profundizar en el valor comunicacional de la mirada que se materializa a través del lente de los Reichel Dolmatoff en la Sierra Nevada, y por

²⁴ En ambos listados de referencias, aparecen sobre todo trabajos de profesores de la Universidad Nacional, la Universidad de Los Andes y la Universidad Javeriana, donde tienen su nicho las carreras de antropología con mayor tradición en el país; además, algunos aportes de profesores de Italia, Francia y Estados Unidos, todos ellos en el marco de seminarios dictados en las universidades mencionadas anteriormente.

ello en este caso se propone un análisis de su producción fotográfica publicada, teniendo en cuenta el sentido histórico y político de su narrativa visual.

Mirada/tiempo 2. Imágenes Propias

La segunda mirada/tiempo del corpus es una colección de fotografías autoseleccionadas de la obra de Víctor Segundo Arias, Kankuamo oriundo del municipio de Chemeskemena. Es un material que nos permite pensar la mirada indígena contemporánea, donde lo sagrado, la emotividad y la identidad, aparecen como nodos categoriales de una construcción visual propia.

“Yo ante todo soy Kankuamo, tengo mi placenta enterrada allá en Chemeskemena, territorio sagrado por el paso del río Guatapurí. He venido trabajando desde rato la narrativa de cómo hay conexión con los otros”. (VS.2017:UM.I4).

La caracterización de este material retoma las palabras de Víctor Segundo, especialmente en su acercamiento a la fotografía, su interés y su intención visual. Trataremos de enunciar cómo se llega a la fotografía, estando tan lejos de ella; para qué registrar lo propio, lo espiritual, la memoria del pueblo; y, qué emotividad se hace visual en la producción fotográfica de Víctor.

“Me gustó el tema de tomar fotos, yo fui uno de los primeros que consiguió una cámara de esas de rollo. Si le cuento la anécdota para un 31. El rollo lo conseguí en Valledupar, pero yo compré el rollo y no les dije que metieran el rollo a la cámara. Y allá en Chemeskemena, saco yo mi cámara en mi fiesta, pero el rollo quedó mal metido, y como yo era el único que tenía cámara ¡chaz chaz! Las mujeres apenas vieron que tenía esos flashes se me abalanzaron y gritaban ¡a mí, a mí! Y se me hizo un pilón de mujeres y me estaban ahogando, pero el rollo no sirvió. Y de ahí, yo me la llevaba pa todas partes; esa fue una kodak de esas sencillas, y siempre he andado en todas partes tomando fotos, todavía conservo fotos de esas, y esa se me daño tomando fotos. Y de ahí compré otra en Bogotá, en el 98, de otra marca, esa la tiraba Víctor Sé (su hijo) al río y hasta ahí llego” (VS.2017:13).

La colección, está compuesta por ocho fotografías en total, tomadas en los últimos siete años, cuyas temáticas son tan variadas, como el interés fotográfico de su autor: temáticas de niños y jóvenes, lugares sagrados, viejos pobladores y animales.

Acerca de las modalidades con que se tomaron las fotografías, Víctor Segundo dice:

“Tomo fotos de todo, porque esos son pedacitos de historia que quedan ahí; en la finca, en los viajes, a las tías. A las tías les cae en gracia. A la vieja Laura (su madre) no le gustaba que le tomaran fotos, pero de mí se dejaba y se ponía a reír; decía: ahora que me muera me

vas a tener por ahí en el suelo pa que me pisen. ¡Nooooo!, le decía yo, ya esas fotos no se imprimen casi nunca. Total, hasta que hice el diplomado en Kankuama tv y aprendí” (VS.2017:14).

En estos testimonios, Víctor nos muestra el tránsito que ha tenido su intención de tomar fotos. La primera referida a la fiesta, la segunda referida a la historia, pero particularmente a una historia inmediata, esporádica, y el aprender referido a lo técnico. Su fotografía emana del acto de no olvidar, constata temporalidades diversas, relativas a la memoria visual del pueblo. En el capítulo correspondiente se analizará en detalle los aspectos mencionados sobre el acto fotográfico y la conciencia sobre el mismo por parte de uno de los miembros de la comunidad kankuama.

Por la configuración de las temáticas de esta parte del corpus, podríamos afirmar que, en la obra de Víctor, el tiempo aparece intermitente, como una ondulación de reflexiones históricas desde el campo simbólico de la imagen, que induce a poner en evidencia el pasado, como en las fotografías agrupadas inicialmente por la relación con los viejos, teniendo también un sugerente correlato para pensar el futuro, con la selección de las fotografías de los niños y jóvenes. Se trata de una aproximación que, además, está complementada por los testimonios obtenidos en las diferentes entrevistas que se realizaron con Víctor Segundo en las distintas investigaciones realizadas con anterioridad.

Su fotografía es resistente, en tanto permite en su temática la fiesta, la risa, la alegría, pero que entronca también con la identidad, con el territorio, con lo espiritual, con aquella imagen en la que se pone en juego la vida y la permanencia del pueblo. Y lo manifiesta en sus propias palabras: “porque esos son pedacitos de historia que quedan ahí”. Son imágenes que han transitado periodos de guerra directa, pero que sobre todo transitan también las formas coloniales de pensamiento y acción, que aún persisten en la mirada occidentalizada con la que se ve al pueblo y con la que el mismo pueblo se mira, esto último a consecuencia de los avatares de una historia que ya se ha documentado en el capítulo anterior.

En este sentido, si bien las imágenes de Víctor Segundo tendrán rasgos de colonialidad estructural con visos de jerarquización, estratificación y menosprecio racial, plantean también un orden visual que no pone al diferente como sujeto/objeto de la imagen, sino que se pone a sí mismo y manifiesta de forma evidente su comprensión de su propia cultura, desde su lugar en ella. Se trata de una forma de mirar que pone el acento o tiene como referencia central la modalidad propia de la cultura a la cual el mismo ‘productor’ pertenece.

Esto implica que, en el análisis de este corpus, no nos interesa lo que allí se manifieste como huellas de las colonialidades, ni la persistencia de la invisibilidad de ciertos saberes del pueblo, sino más bien la visibilidad que tienen ciertas formas de percepción, ciertas formas de expresar relaciones, espacios, tiempos, actores e

imaginarios. En otras palabras, interesa la forma de verse a sí mismo, por medio de explorar sus temas, sus encuadres, sus composiciones, y de desprender su análisis de categorías monoculturales (Castro-Gómez, 2007).

Algunas de las fotografías, como la que denominaremos provisoriamente la *Iguana*, la *Cascada*, uno de los retratos de los viejos, su autoretrato y las construcciones de las Kankuruas, son piezas que tienen una relación directa con la emoción de las historias sagradas, como él afirma: *“yo les digo: los niños que no vayan a la finca no van a conocer los palos, hablando del fuego y del origen... porque yo siempre escuché esa historia de mi tío Juan Elías, que la contaba tan bonito, esa historia la guardo yo desde que tenía 7 u 8 años, la guardo en la memoria”*. De esta manera, imagen y memoria van de la mano en un proceso en el que la imagen funciona – como lo veremos más adelante- como un vínculo directo con el pasado reciente.

Mirada/tiempo 3. La investigadora como productora de imágenes

La tercera mirada/tiempo del corpus consiste en una colección de once fotografías, realizadas por la investigadora durante el trabajo de campo entre los años 2007 y 2018. Estas imágenes, hacen parte de un vasto archivo primario de tipo documental, fílmico y fotográfico, que consta de más de 1000 fotografías, 400 piezas

audiovisuales y mil páginas de transcripciones de audio a texto de entrevistas a profundidad, grupos focales, encuentros con pobladores y diarios de campo. Los relevamientos, fueron hechos en diversos periodos, en las poblaciones de Bogotá, La Aguadita, Valledupar, Chemeskemena, Guatapurí, San José de Maruamake, Atánquez y Palomino, Resguardos Kankuamo y Kogui.

La selección de esta serie, a diferencia de las dos anteriores, responde al interés de la investigadora de posibilitar la enunciación visual de cuatro tipos de experiencias, que se consideran claves en el trabajo investigativo con los pueblos originarios, desde una postura etnocrítica²⁵: En primer lugar, las vivencias sagradas, entendidas como la participación en momentos mítico rituales o en momentos de acción colectiva trascendente; en segundo lugar, el trabajo investigativo llevado a cabo de manera conjunta con los pobladores; en tercer lugar, experiencias donde el investigador está presente en la imagen; y en cuarto lugar, la imagen que tiene como foco de interés la cotidianidad de los pueblos.

La mirada silenciosa del investigador que toma la fotografía muestra, de manera casi ilusoria, cómo se pretende afectar lo menos posible la realidad compartida, pero

²⁵ Por Etnocrítico se entiende el remplazo de modelos oposicionales por dialógicos desde Krupart (1992). Se entiende desde esta forma de comprensión de la investigación social, que la actual composición de la humanidad está cruzada por un cosmopolitismo, que lejos de las concepciones liberales, se aparta de supuestos tolerantes con los grupos diferenciados. Lo etnocrítico entonces, sospecha de todos valores soberanos, verdades universales, autenticidades locales y de altos y bajos moralismos (Rabinow, 1986:258).

también es consciente de que, al asumir la propia presencia, como una presencia externa, reivindica el trabajo investigativo como un trabajo de producción desde la imagen. Se trata de un dualismo implícito en el trabajo del investigador que, por un lado, trata de escatimar su presencia para generar la ilusión de que se está frente a la realidad y, por otro, de tener clara conciencia de su presencia en el territorio, con las dinámicas y movimientos que ello implica.

La primera experiencia investigativa tiene que ver con las vivencias sagradas, que tuvieron lugar en el trabajo de investigación. Por lo cual, en este apartado se encuentra un primer grupo de fotografías que otorgan la posibilidad de presentar imágenes seleccionadas con el criterio de lo sagrado, es decir que muestran estados, aunque sincrónicos, compiladores de una variedad de elementos que hablan de ensimismamiento, de respeto, de silencios o de compartir la palabra desde lugares y tiempos trascendentales o de imbricaciones culturales.

Aparecen aquí fotografías de manifestaciones de prácticas ancestrales, algunas de ellas descritas en el primer apartado de este capítulo y que responden tanto a momentos mítico-rituales, como cotidianos. Por ejemplo, el tejido de la mochila o referencias a lugares u objetos sagrados como montañas, ríos, kankuruas²⁶; igualmente a la preparación de fiestas o fotografías donde aparecen los Mamos; de

²⁶ Las kankuruas o Teoroaricas son casas ceremoniales cuadradas las primeras y circulares las segundas, dedicadas al trabajo espiritual de los pueblos.

igual manera, aparecen en este grupo, fotografías que enfocan las piedras como objetos sagrados, que parecieran condensar características insospechadas para la mirada no originaria, relacionadas con protección, con lugar para la reflexión y la contemplación individual y colectiva (en algunos casos a estos lugares los llaman “sitios”).

La segunda experiencia está relacionada con la expresión del trabajo de campo realizado en el territorio, habla del trabajo hecho desde posturas dialógicas. En las fotografías se refleja la cercanía generada durante un ejercicio investigativo de largo aliento, tanto en la recolección de información, como durante la validación, análisis o la devolución. Tal trabajo permitió imágenes que van desde el registro de grupos de trabajo, compartires de comida, hasta poses frente a cámaras como un grupo de amigos, hacer caminos juntos y conversar en el camino, y casas donde se ha ofrecido alojamiento.

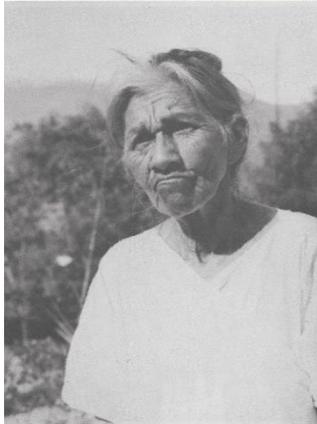
La tercera experiencia está asociada con la realidad de la presencia del investigador en el campo, un investigador intruso, que a manera de evidencia está allí. En este grupo de fotografías, se encuentran algunas del transporte que permitió llegar, salir y moverse por el territorio, el aparecer de las pertenencias, el ser fotografiados por los colegas, estar sentados y escuchando como uno más de la comunidad.

La última experiencia tiene que ver con la mirada del investigador puesta en la cotidianidad del pueblo, en lugares de reunión, e interior de las casas, las panorámicas de los pueblos y documentar la gente en los caminos. En este último grupo confluyen varias de las fotografías que también dan cuenta de los otros grupos presentados anteriormente, por lo cual se puede interpretar que la cotidianidad de los pueblos fue compartida en alguna medida con la investigadora, en el café, en la visita, en el caminar y caminar, ya que el traslado entre una población y otra no necesariamente se hace en vehículos.

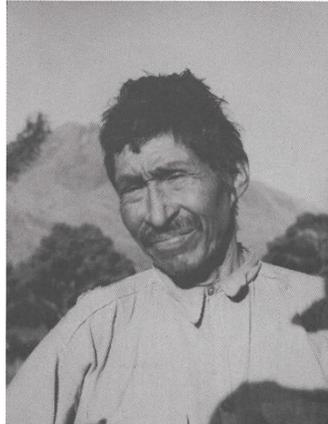
En síntesis, las tres miradas/tiempo propuestas para este trabajo responden al interés de develar los órdenes visuales propios de los pueblos Kankuamo y Kogui, sin apartarse de los modos de representación, subjetivación y producción de dichos pueblos, desde lo simbólico y lo territorial. El trabajo fotográfico de los Reichel-Dolmatoff, como se ha mencionado en este capítulo, no solo ha recuperado su lugar como clásico de la antropología colombiana, sino que permite una reflexión en deuda sobre una mirada que, hija de su tiempo, permaneció como aceptada por más de cuarenta años. La fotografía hecha con los ojos propios, en este caso la colección de Víctor Arias, que nos hace añadir a esa primera narrativa visual asuntos primordiales de la cosmovisión originaria, como los lugares sagrados, la relación con los mayores, el retorno a las prácticas tradicionales, pone en el escenario no solo una reivindicación de corte político, sino una reivindicación estética y poética que reconstruye imaginarios, y permite la generación de nuevas

miradas sobre el sí mismo. Contemplar, además, la producción fotográfica de la investigadora, atraviesa la experiencia del análisis comunicacional de la imagen, desde una perspectiva de autorreflexiva y de reaparición de una investigadora capaz de retornar a la voz propia, como se retorna del caos para reconfigurar las certezas sobre la realidad.

Índice fotográfico de mirada/tiempo 1



MT1.1 Anciana (p. 315)



MT1.2 Hombre de la Loma (p. 316)



MT1.3 Bailarín (p. 317)



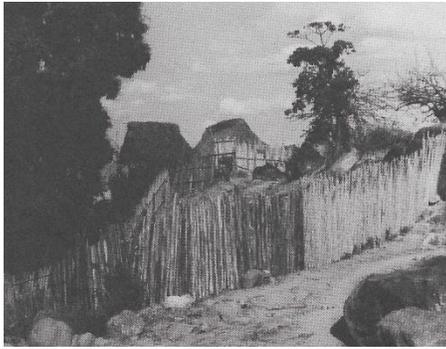
MT1.4 Hombres tumba (p. 318)



MT1.5 Hombres palanca (p. 319)



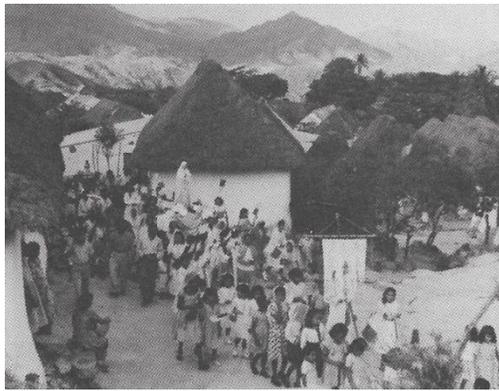
MT1.6 Muchacho (p. 320)



MT1.7 Cerca (p. 321)



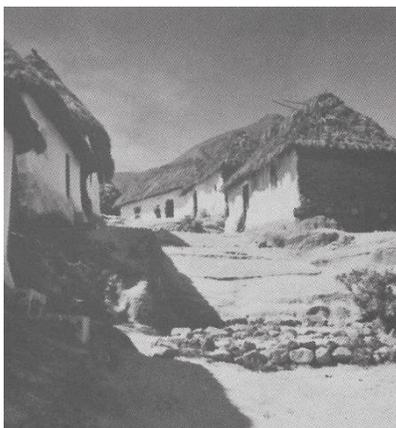
MT1.8 Muchacha (p. 322)



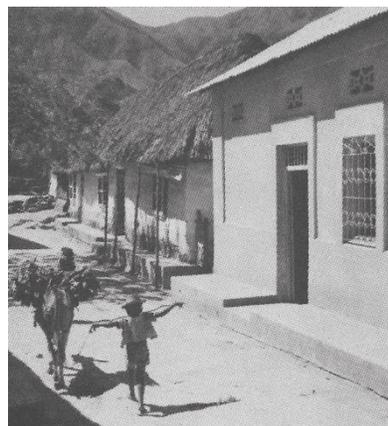
MT1.9 Procesión (p. 323)



MT1.10 Mujer con niños (p. 324)



MT1.11 Calle (p. 325)



MT1.12 Niño con mula (p. 326)

Índice fotográfico de mirada/tiempo 2



MT2.1 El chipire de mi hija



MT2.2 Cascada Komesa



MT2.3 Hate Mindiola y Señor Juan



MT2.4 Tío Tomás



MT2.5 Entechando



MT2.6 María Palito



MT2.7 Iguana 1



MT2.8 Iguana 2



MT2.9 Viajando con Laura

Índice fotográfico de mirada/tiempo 3



MT3.1 Casa made in



MT3.2 Caminante Kogui



MT3.3 Kukumbas



MT3.4 Negritos



MT3.5 Diablos



MT3.6 Foto familiar



MT3.7 Bukunkuzo



MT3.8 Maruamake



MT3.8 Cocina



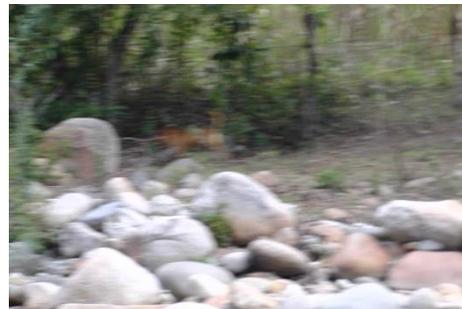
MT3.9 Casa de Chava



MT3.10 Emilse y Toña



MT3.11 Laura



MT3.12 Piedras

CAPÍTULO 3. TRAYECTOS HACIA LA IMAGEN EMOCIÓN

En este capítulo se da cuenta de diferentes perspectivas teóricas, que fungen de ejes conceptuales sobre los que se apoya la lectura interpretativa del corpus descrito en el capítulo anterior. Al ser un corpus que conjuga imágenes de tres colecciones de tan distinta naturaleza, la propuesta teórica inicial que lo abarca irá construyendo una propuesta conceptual denominada *el giro emocional*, que permitirá dar abordaje de todas las miradas/tiempo propuestas.

Esta construcción teórica se detiene en tres lugares: el primero da cuenta de los planteamientos sobre la imagen desde Roland Barthes, en lo que tiene que ver con los conceptos de connotación, denotación, mensaje y sentido, como un legado en los estudios de la imagen vinculados al campo de la comunicación, que es necesario tener presentes en este tipo de estudios. Posteriormente se abordan las reflexiones sobre el vínculo entre imagen, ideología y poder, su lugar en el sentido documental y estético, que dará como resultado la constitución de la subcategoría de encuadre ampliado, principalmente desde los aportes de Sontang y Didi-Huberman; y, como resultado de esta genealogía de los estudios de la visualidad, se explorará el vínculo entre la imagen y la emoción, donde se retoma el concepto barthesiano de Punctum para conformar la subcategoría del encuadre detalle y abordar allí las aproximaciones de George Didi-Huberman, Henry Bergson y Giles Deleuze sobre las posibilidades poéticas de abordaje del problema de esta investigación.

Se cierra el capítulo con un apartado sobre el proceso metodológico llevado a cabo sobre el corpus, dando un lugar importante al concepto de ensoñación propuesto por Gastón Bachelard, que durante el trabajo se convirtió en camino para develar los órdenes visuales propios de los pueblos Kankuamo y Kogui, como se anunció en la hipótesis central.

1. La arquitectura de la imagen: una disección del mensaje fotográfico

La cuestión de la ideología en el estudio de la imagen nos ubica en la producción de pensamiento y en su posición histórica como representación social. En ese sentido, consideramos fundamentales los aportes de Roland Barthes, que da un primer marco de aproximación conceptual ante la imagen, en el cual sostenía que las relaciones entre discurso visual y discurso verbal-textual daban cuenta de una serie de procedimientos y de acciones que posibilitaban ver las orientaciones ideológicas de los productores.

Aunque el autor francés pensaba encasillado en un marco ideológico donde el productor de imagen y los fotografiados compartían un zócalo común (la cultura occidental, blanca y euro-antropocéntrica), sus aportes semiológicos sobre la relación entre el texto escrito y la imagen fotográfica será de utilidad en el análisis de las imágenes sobre los pueblos participantes en esta tesis, en tanto que

trasladamos la función que le atribuye Barthes al texto escrito, como un anclaje connotativo, a la oralidad del autor que habla sobre la imagen, sobre todo en el cuestionamiento “¿Duplica la imagen ciertas informaciones del texto, por un fenómeno de redundancia, o bien es el texto el que agrega una información inédita?” (1971, p62)

Entre la connotación y la denotación

La relación entre el mensaje denotativo y el connotativo proclama una relación recíproca que permite la duplicidad de los significados de una imagen, el mismo Barthes (1971) a lo largo de su carrera fue configurando definiciones sobre dicha relación, que dan cuenta de una dimensión que emerge como una ruptura entre los mensajes. Dichas definiciones sobre los tipos de mensaje proporcionan una arquitectura conceptual que permite enmarcar la reflexión de este trabajo en la pregunta por el orden visual de los pueblos.

En su ensayo “El mensaje publicitario” ([1963] 1985) publicado por primera vez en *Les Cahiers de la Publicité* Vol.7 y después reimpresso de manera póstuma en el libro “Una aventura semiológica” (1985), Barthes menciona que el mensaje tiene dos elementos: el plano de expresión relacionado al significante y a la constitución sintáctica, y el plano de contenido que da cuenta del significado y por tanto de la literalidad del mensaje. En dichos planos surge la denominación de dos tipos de

mensajes, el denotativo y el connotativo, el primero tiene su función de traducción sobre lo real que se percibe, “hay aquí, en este primer nivel un conjunto suficiente de significantes, y ese conjunto remite a un cuerpo, no menos suficiente, de significados” (1985, p. 240), lo cual apunta a que en el primer nivel existe ya un nivel de sentido que dará cuenta de la literalidad de los significados. Mientras el segundo se alza como un significado que engloba la imagen y da cuenta del fin máximo de la imagen.

En cuanto al significante del mensaje connotado, funciona como el elemento sintáctico cercano a la construcción de un poema “provenientes de la retórica (figuras de estilo, metáforas, cortes de frases, alianzas de palabras), pero, como estos rasgos están incorporados al mensaje literal” (1985, p. 240). se afirma entonces la relación intrínseca de existencia entre el mensaje connotado y el primer nivel de mensaje, es decir, que la denotación se vuelve el plano de expresión de la connotación.

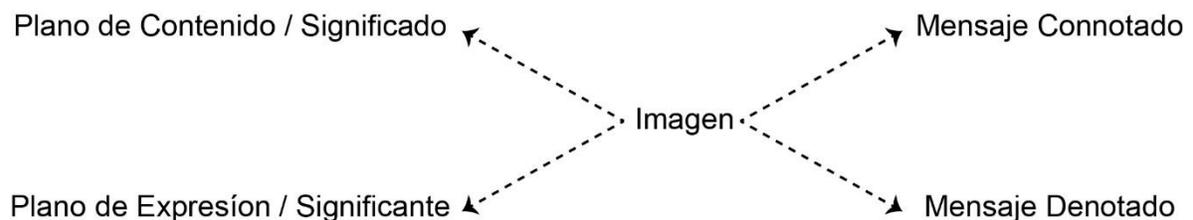


Diagrama 2. Los dos planos y los dos mensajes

Entonces, en un primer momento se puede definir la imagen como un espacio de tensión entre los mensajes de denotación y connotación, en el que el primero le permite dar un cuerpo de contención sintáctica al segundo, y por tal motivo el autor menciona que “no es preciso creer que el segundo mensaje está oculto bajo el primero; muy al contrario: lo que percibimos inmediatamente es el carácter publicitario del mensaje” (1985, p.241). Esto da entender que la connotación está dada por una dimensión simbólica donde se configuran sentidos generales, mientras que la denotación es un carácter que se oculta de la generalidad, más bien, es un carácter de la singularidad de la imagen en relación imitativa y por lo tanto literal hacia lo que es representado.

Los tres mensajes de la imagen

El mismo Barthes en su texto “Retórica de la imagen”²⁷ (1986, pp. 29-47) amplía las nociones sobre los mensajes que configuran a la misma imagen. El autor propone tres tipos de mensajes que conforman a la relación dicotómica entre la imagen fotográfica y el texto que lo acompaña. En la imagen se crea una categorización del mensaje icónico connotado, también llamado mensaje connotado, y el mensaje

²⁷ El ensayo se publicó por primera vez en 1964 en *Communications*. Luego se reimprimió de manera póstuma en el libro “Lo obvio y lo obtuso” en 1982 (en francés) y 1986 (en español).

literal, este último también llamado mensaje denotativo o mensaje icónico no codificado; pero hay un tercer mensaje, el lingüístico.

En este sentido, la imagen fotográfica, en un primer momento, es la dimensión de un mensaje sin código, puramente denotativo, que cumple una función analógica: es una copia de instantes temporales donde los objetos que son representados a través de la técnica se contienen en un pasado, la realidad de la fotografía “es la de haber estado allí” (Barthes, 1986, p. 40). Lo denotativo está dado por el primer mensaje que se oculta atrás de la representación, como una primera capa que contiene una información temporal pasada, donde el artificio semántico se vuelve inocente, es contingente, privado de todo contexto, es decir que responde a los objetos que se producen en la dimensión sensible de la percepción, y por ello son rasgos discontinuos que a través de la connotación se ubican en el lugar de la cultura.

Por ende, el mensaje lingüístico se encuentra en la superficie de la imagen; el primer mensaje está dado puramente por los elementos de un sistema lingüístico y cultural que determina a lo que Barthes llama “signos típicos” (1986, p. 31), aquellos que tiene una mayor facilidad de interpretación por parte del espectador. El mensaje lingüístico articula lo denotativo y lo connotativo, ya que en su lectura genera un significado literal y a su vez constituye una dimensión simbólica, por lo que pareciera

que el texto se vuelve también una imagen que tensiona a los demás elementos iconográficos de la imagen total.

Así pues, el mensaje lingüístico tiene dos funciones que son fundamentales para este trabajo, la del anclaje y la del relevo. El primero, en el juego de la palabra y la imagen, hace que las operaciones de significación de las imágenes sean controladas, fija los significados y limita su poder proyectivo, quiere decir esto que deja proliferar los sentidos connotados de las mismas. Aquí, el sentido es elegido con anterioridad y su comprensión e interpretación se hará siempre desde un componente histórico que responde a las lógicas de construcción de cada cultura. Además, la significación está contenida en algunos signos y no en su totalidad, esto implica un cierto control ideológico del productor sobre la imagen, y por tanto sobre su espectador.

El relevo, por su parte, plantea una relación entre palabra e imagen que no controla, sino que complementa. En este caso, la unidad de sentido es el de la historia, no la del signo utilizado en ella para significar. Es decir, la palabra-relevo da cuenta de un mensaje temporal que configura el sentido desde lo proyectivo y anecdótico; por tal motivo, es “de rara aparición en la imagen-fija, [y] alcanza una gran importancia en el cine” (1986, p. 37) ya que tensiona el sentido con otros mensajes que no se ven en la imagen. El mensaje lingüístico, ya sea en sus dos funciones, se apoya en la constitución ideológica del mensaje connotado, donde el texto liga los sentidos

flotantes de la imagen y los fija (anclaje) o los proyecta (relevo), pero que al final cumple la función de mostrar la tensión ideológica. Mientras que el mensaje denotado le da un soporte visual a los significados dados en la tensión ideológica entre el mensaje lingüístico y el connotado.

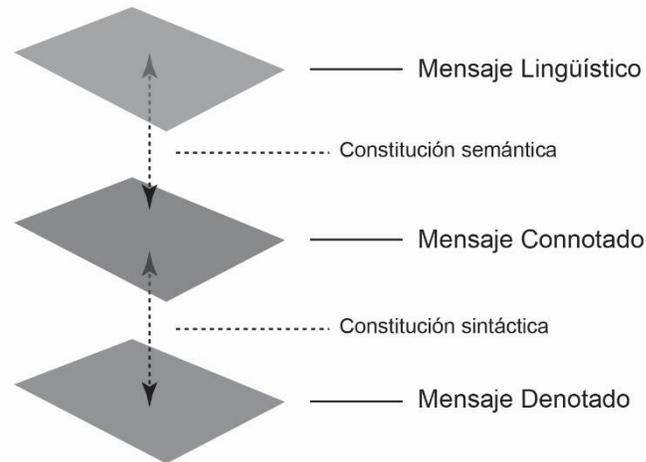


Diagrama 3. Los tres mensajes y sus tipos de constitución

Entonces, para Barthes, la construcción de la imagen fotográfica es un ejercicio de tensiones entre tres tipos de mensajes que en su traslape configuran un plano comunicacional, que permite la producción de sentidos culturales e ideológicos, y que a su vez opacan la dimensión del cuerpo sintáctico y literal de los mismos significados. De esta manera, se puede entender que el conjunto de operaciones intencionadas del autor (en términos de encuadre, luz, distancia, textura) deja ver el punto de vista que deriva de un código cultural, es decir que revela el lugar de producción simbólica. De esta manera, en palabras de Barthes (1971) “los

significados de la connotación transcurren en el campo de la ideología” (pag.) que se refuerzan en un cuerpo denotativo específico. A propósito de ello Barthes sugiere: “Cuanto más sea la técnica de difusión de las imágenes, tanto mayor es el número de medios que brinda para enmascarar el sentido construido bajo la apariencia del sentido dado” (1986, p. 42).

Los tres sentidos de la imagen

En 1970 Roland Barthes expone en su ensayo “El tercer sentido”²⁸, otro sistema categorial trídico sobre la imagen, que trata de manera diferente la construcción de sentido. Es importante mencionar que en este documento el autor realiza un análisis de imágenes cinematográficas, en el que la cualidad del relevo se presenta con mayor potencia a diferencia del anclaje. Según el autor, la imagen se divide en tres niveles que se superponen entre sí: el nivel informativo, el nivel simbólico y el nivel poético²⁹ (1986, pp. 49-50). El primer nivel, se manifiesta en lo que podemos percibir propio de la literalidad. Mientras que el nivel simbólico se vincula con el

²⁸ El ensayo se publicó por primera vez en 1970 en *Cahiers du cinéma*. Luego se reimprimió de manera póstuma en el libro “Lo obvio y lo obtuso” en 1982 (en francés) y 1986 (en español).

²⁹ Cabe mencionar que el autor no nombra de manera literal como poético a este nivel, más bien es una inferencia que él realiza.

mensaje connotativo, donde la emergencia de símbolos se da de cuatro maneras: el referencial, el diegético, el eisensteiniano³⁰ y el histórico (p.49).

La primera manera se aferra a la dimensión de la literalidad, lo que se interpreta necesita de un primer mensaje connotativo que se encierra en sí mismo, se agarra al cuerpo sintáctico de la imagen. El siguiente tipo de nivel, el diegético, se relaciona con la dimensión de extrapolación de significados, el cual está vinculado a su constitución ideológica. Por otro lado, el eisensteiniano apunta hacia el propio estilo que maneja el creador de la imagen, por tal motivo, se podría denominar este tercer tipo de símbolo como el *estilístico*, ya que además de hacer una tensión a lo que significa el signo, se devela la forma de cómo está escrito, en otras palabras, a como se estructura. Por último, el cuarto tipo simbólico es propio de la historia, entendida esta como la narrativa que atraviesa a la imagen en movimiento.

El nivel simbólico es propio de la significación, que el autor define como “el acto que une al significado y significante, cuyo producto es el signo” (1985, p.46); de esta manera se afirma que el presente nivel es el que constituye una neo-semiótica (1986, p.50), un sistema de símbolos que estructuran a la narrativa, que sería inaccesible desde la semiótica informativa. Dicha dimensión de lo simbólico constituye una suerte de meta-comunicación, ya que el análisis realizado por

³⁰ El nombre de este tipo de nivel simbólico hace referencia al estilo que tiene el director Sergei Eisenstein, el cual Roland Barthes analiza a través de la película “Iván el terrible” (1944). Por tal motivo se puede proponer que este tipo de nivel se denomine *estilístico*.

Barthes es sobre una serie de imágenes en movimiento, y en este sentido pone en evidencia la función de relevo de la imagen; esto dirige la reflexión sobre el carácter de movilidad de la significación, en tanto no se refiere a un signo estático que se gesta en un mismo espacio, sino que más bien son símbolos que se construyen en el tiempo.

El tercer nivel es “evidente, errático y tozudo” (Barthes, 1986, p.50), por lo que no devela su significado. Está constituido por rasgos accidentales que trasciendan su propia referencialidad y precisan en el sujeto cuestionamientos sobre el mismo plano de expresión, y se refiere “a la lectura, no a la intelección: se trata de una captación poética” (Barthes, 1986, p.50). Este nivel va más allá del nivel simbólico y del informativo, es una disyuntiva en la imagen que se conecta con la significancia. Mientras que la significación es el empalme de los planos de contenido y expresión, la significancia podría referirse a la potencia de lo que busca codificarse, en este sentido el nivel poético es el punto de inflexión entre el sentido estructural y la dimensión sensible de lo informe. El accidente que se vuelve señal. Es la emergencia del punto medio entre lo entendible y lo inentendible.

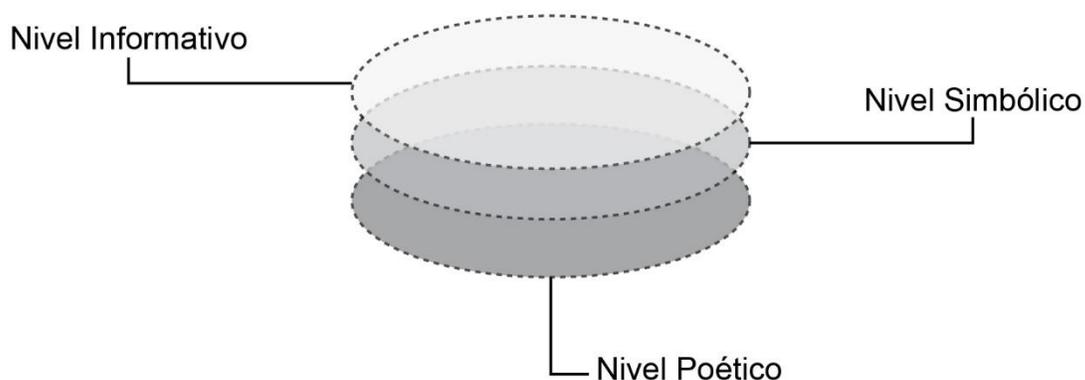


Diagrama 4. Los tres niveles de la imagen

Con el recorrido presentado hasta ahora, se puede ver cómo Barthes hace un giro en sus digresiones sobre la imagen, donde se develan una serie posibles relaciones epistémicas que dan cuenta de los estadios de constitución del sentido. En pro del análisis de los corpus fotográficos de la investigación se presenta el diagrama 5, que muestra la imagen como un flujo que se tensiona entre los diferentes mensajes.

Y aunque los análisis que realiza el autor francés sobre las imágenes en este periodo de su obra se caracterizan por su perspectiva estructural, que dispone y secciona los mensajes que la constituyen, nos pone ante una claridad: estos mensajes no pueden existir por separado. Como se mencionó anteriormente, la fotografía es una tensión entre su plano connotativo y su plano denotativo, es un flujo que impulsa al objeto copiado a constituir un mensaje de carácter cultural, aclarando que sin la existencia del cuerpo denotativo el carácter cultural se disipa.

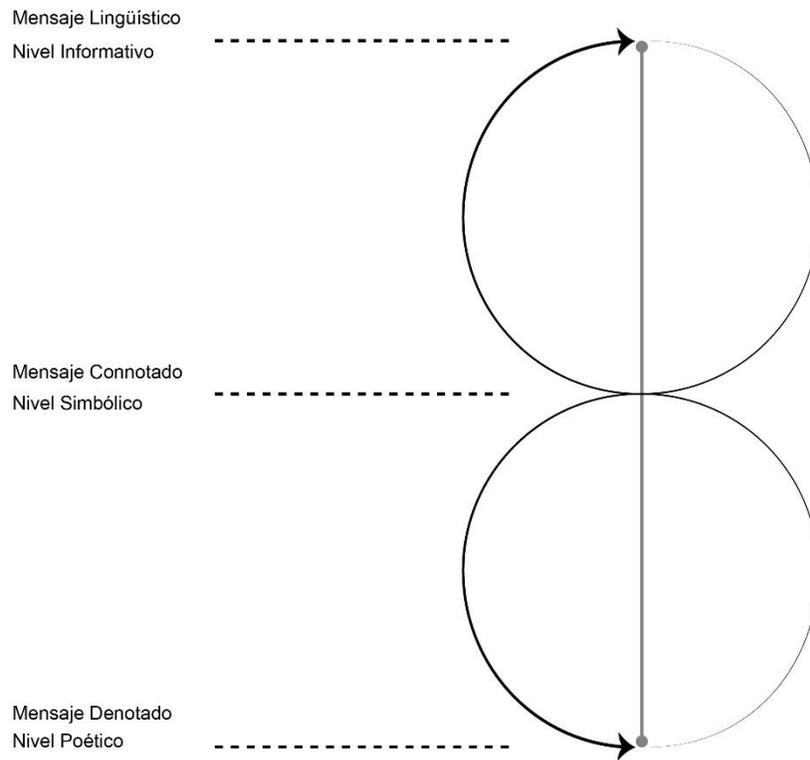


Diagrama 5. La imagen como flujo que traspasa los tres mensajes y los tres niveles.

2. El poder de la imagen / La imagen-poder

El eje político

En el apartado anterior se analizaron las partes que configuran a una imagen fotográfica desde una perspectiva estructural, dando a entender que este tipo de imagen es una tensión entre la dimensión ideológica y el cuerpo analógico que la

contiene. Sobre este asunto el filósofo francés George Didi-Huberman, plantea una relación tensional entre las imágenes que representan a pueblos específicos. Propone su idea de que los pueblos están expuestos a su desaparición (2014, p.14) ya que habitan una tensión entre la subexposición y sobreexposición.

Nos detendremos aquí: mientras la primera hace referencia a las representaciones consensuadas de la historia que se dirigen a la censura, al abandono y al desprecio, la segunda genera una espectacularización de los pueblos, posicionándolos bajo el reflector, donde se constituye un tipo de imágenes a través de la reiteración del estereotipo. A través de dicha operación de exposición estereotipada y su oposición de censura, surgen los rostros velados y borrosos que manifiestan las oposiciones ideológicas de los sistemas políticos, manifiestos en la imagen (2014, p.15).

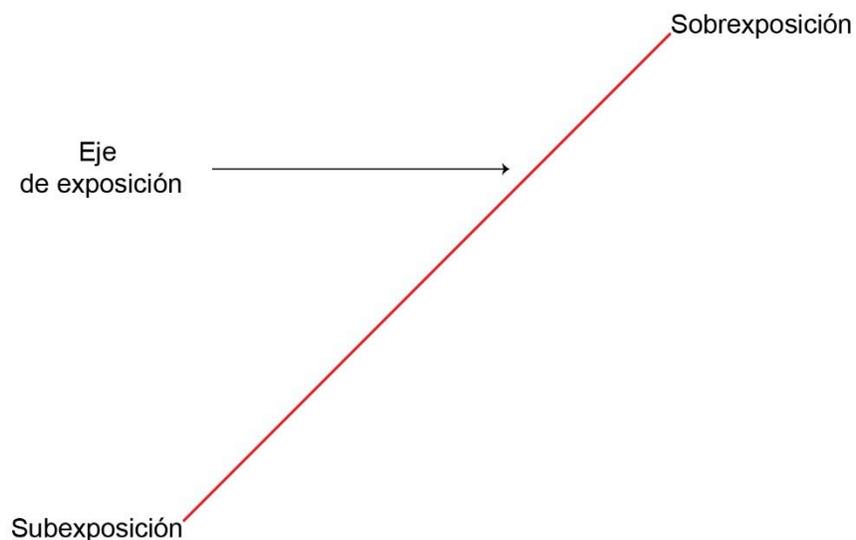


Diagrama 6. Eje de exposición de la imagen

De ahí que la propuesta epistemológica de Didi-Huberman sobre la imagen, da cuenta de una polaridad en los procesos de construcción de identidad por medio de la imagen: por un lado, se ubica en el plano espectacular que responde a una neo-exotización y a una objetualización de la identidad, expresada en la manifestación de los estereotipos; por otro el plano de la censura ejerce una acción de ocultamiento de manifestaciones culturales y provoca que identidades contestatarias se oculten en el panorama ideológico. Ya sea por los dos extremos, en el eje de la exposición se configuran dos planos: el plano del espectáculo y el plano de la censura, dos ámbitos donde los pueblos y los sujetos son ubicados en la imagen por medio de operaciones ideológicas de representación.

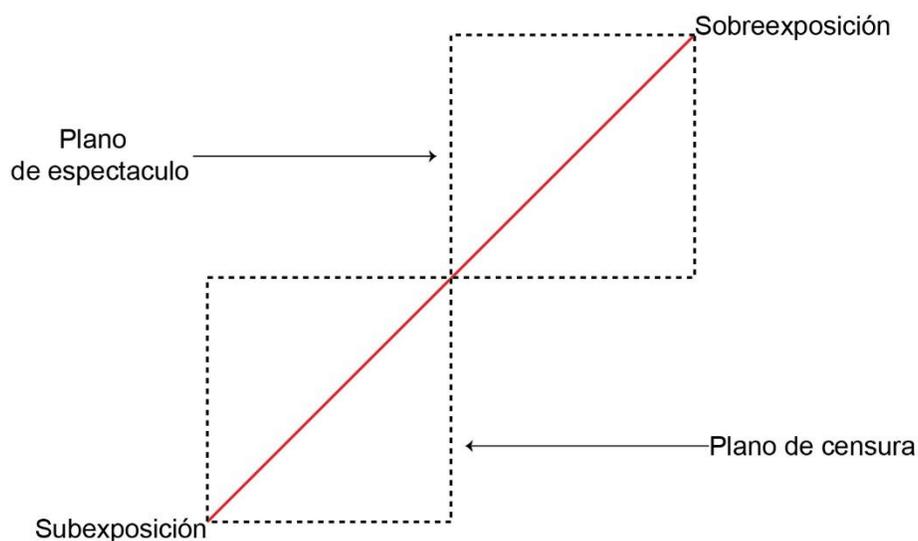


Diagrama 7. Eje de exposición y sus dos planos

Podríamos problematizar en este punto la idea de la lógica de la representación y la autorepresentación, que nos plantea el corpus seleccionado para este trabajo. Si bien Didi-Huberman lee la producción de las imágenes en los planos de sobre y subexposición, las imágenes de autoría propia también se instauran como un lugar de producción cultural, que puede envolver características de resistencia y creatividad ante los intereses de representación externa. La constitución de una fotografía es un acto de carácter ético-político según (Brea, 2005), que evidencia la existencia de lugares de enunciación propios, a pesar de las constantes e históricas prácticas de censura o espectáculo de los pueblos, y surgen como posicionamiento político propio de dentro del eje de exposición.

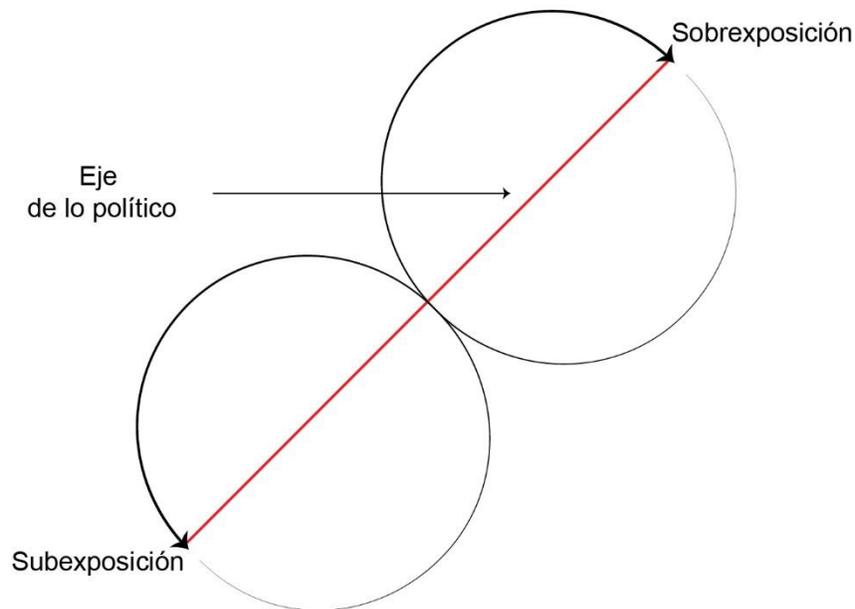


Diagrama 8. Eje de lo político y su flujo de tensión entre los dos extremos.

El eje cuerpo de la imagen

Este eje se constituye a partir de los aportes de la autora norteamericana Susan Sontang, quien propone que “ante todo una fotografía no es sólo una imagen, una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria” (2006, pp. 213-251). Es decir la fotografía tiene dos atributos contradictorios, la objetividad de la máquina, y el punto de vista de alguien, que además es evidencia de que alguien estaba allí, la fotografía es la huella de lo real.

Para esta autora, el poder de la imagen radica en que a través de ella se puede aprehender una realidad que es inaccesible para el ser humano debido a la temporalidad de lo real (2006, p. 229). Los sucesos reales acontecen y se disipan, entonces la fotografía funge como un dispositivo de memorabilidad a través de las imágenes mismas, “las cámaras establecen una relación de inferencia con el presente (la realidad es conocida por sus huellas), ofrecen una visión de la experiencia instantáneamente retroactiva” (Sontang, 2006, p. 233).

Afirma entonces que la imagen fotográfica no sólo es un producto que se encierra en su propia lectura semiológica, sino que más bien se convierte en un espacio de escritura del poder escópico, que obliga al sujeto a mirar. Pero en el ejercicio de mirar se encuentra también un ejercicio de poderes ideológicos y de estetización

sobre lo real, en tanto el objeto tecnológico de la cámara genera una nueva tensión entre la capacidad de volver obsoleta la realidad o apropiársela.

Por un lado la reproducción de la imagen como un medio de volver obsoleta a la realidad, apunta Sontag, es la necesidad del mundo capitalista sobre la producción de imágenes en el cual se dan dos opciones de funcionalidad: la de espectáculo y la de la vigilancia (2006). La imagen-obsoleta es por ende la producción y consumo de clichés sobre lo real, mientras la imagen fotográfica que se apropia de lo real, permite pensar que la fotografía también tiene una función de configuración de sentidos diferentes sobre la generalidad de la imagen cliché y obsoleta. En una interesante reflexión sobre la memoria, afirma que la memoria colectiva es más una *declaración*, en tanto es la decisión colectiva de qué es lo importante, y determina cuál es la historia de lo ocurrido, usando imágenes representativas que compendian ideas comunes de significación. De esta forma, la función de apropiación de la fotografía se liga a la idea de manifestar una diferencia, un elemento que se escapa de la masificación obsoleta de la realidad.

Otra relación dual que plantea Sontag (2003) y que tiempo después profundizó en su libro “Ante el dolor de los demás”, es la relación dada entre el carácter documental y el estético de una fotografía; en sus palabras:

“los poderes duales de la fotografía –generación de documentos y la creación de obras de arte visual- han originado algunas notables exageraciones sobre lo que los fotógrafos deben y no debe de hacer (...) Las fotografías que representan el sufrimiento no deberían ser tan bellas, del mismo modo que los pies de fotos no debería moralizar. Siguiendo este criterio, una fotografía bella desvía la atención de la sobriedad de su asunto y la dirige al medio mismo, por lo que ponen en entredicho el carácter documental de la imagen” (p. 35)

Se puede ver así, que la tensión entre lo documental y lo estético desdibuja el ejercicio fotográfico, pues mientras lo documental busca la objetividad de lo representado, lo estético devela el medio mismo que soporta a la imagen, una relación dual entre el mensaje connotado y el mensaje denotado propuesto por Barthes (1971). Pareciera entonces que lo estético en su descubrimiento del medio mismo se acerca a la espectacularidad de la imagen-obsoleta y el carácter documental tiene más que ver con la constitución primaria de la apropiación.

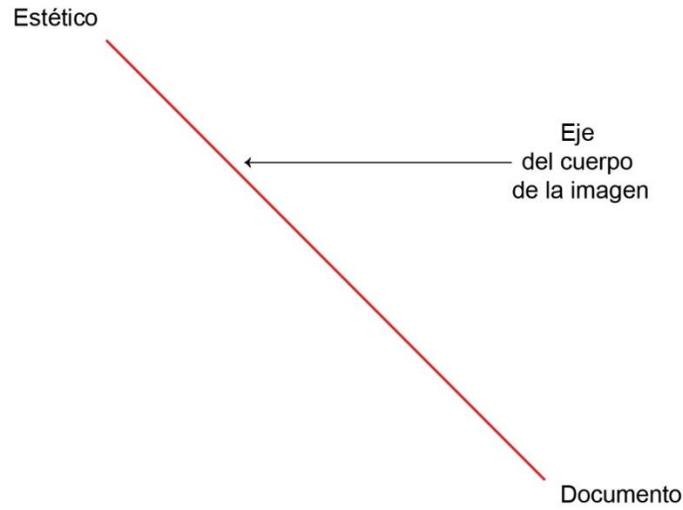


Diagrama 9. Eje del cuerpo de la imagen

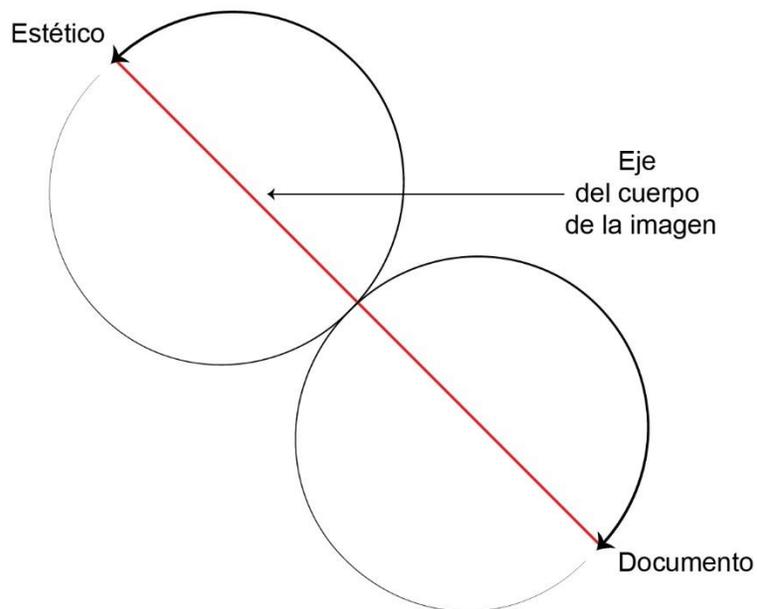


Diagrama 10. Eje del cuerpo de la imagen y su flujo de tensión entre los dos extremos.

El encuadre ampliado

Las categorías binarias tratadas hasta este punto, es decir lo sobrepuesto – lo subexpuesto y la estética – lo documental, generan que la imagen se ubique en una suerte de coordenadas. A diferencia de Roland Barthes que logró realizar con precisión una disección gramatical de la imagen, Didi-Huberman y Sontag proponen unas tensiones que envuelven a la fotografía, le dan un contexto y sitúan su reflexión en un piso político, ideológico y cultural, la orientan como una brújula. Por ello, en esta tesis se considerará, que la imagen no es o tiene el deber ser uno de los extremos categoriales propuestos, sino que más bien se localiza entre esa tensión cuádruple.

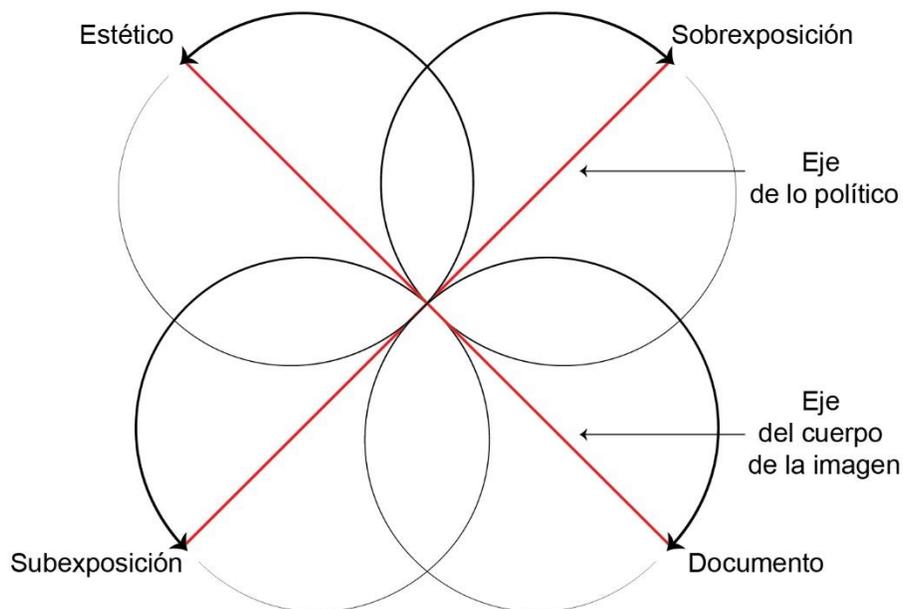


Diagrama 11. El Encuadre Ampliado - Studium.

Dicha tensión crea un espacio que Didi-Huberman (2014, p. 36) denominaría como el *encuadre ampliado*. El autor la define como una zona en la cual se realiza un proceso de “relevamiento de los lugares” (Didi-Huberman, 2014, p. 36) y que los define como la zona higiénica, y que se demarca por unas estructuras que limpian la emocionalidad (*pathos*) de la imagen, e imponen sobre ella la lógica (*logos*). Los límites de este encuadre están contenidos por la racionalización de un *algo* que busca desbordarse, y que en contraposición con la idea de la limpieza se podría denominar como la *zona sucia*, entendida como el lugar “donde los cuerpos parecen replegarse en dolor” (Didi-Huberman, 2014, p. 36).

Lo que lleva a preguntar en la intención de develar los órdenes visuales propios ¿qué tipo de corporalidad emerge en el *encuadre ampliado* de las imágenes?; la posible respuesta obliga a dirigir el foco de la reflexión sobre las cuatro esquinas del diagrama: lo estético, el documento, la subexposición y la sobreexposición, las cuáles apuntan a la necesidad de una relación cultural, y por lo tanto ideológica, que acontece en la imagen.

Pero dicho acontecimiento cultural-ideológico que se gesta en el encuadre ampliado es un relevamiento sobre los procesos connotativos de significación de las fotografías. He aquí la tensión en la propuesta teórica de Barthes ¿Cuál es realmente el primer nivel (mensaje) de la imagen? ¿Lo denotativo o lo connotativo?.

Desde esta lógica, el encuadre ampliado es el primer nivel de la imagen. En palabras de Barthes (1990) sería el denominado *studium*, que define como una “emoción (que) es impulsada por una cultura moral y política” (p.63). El *studium* tiene una relación estrecha con el *encuadre ampliado*, en tanto que determina un campo cultural sobre las imágenes, que se origina a través de las estructuras ideológicas del sujeto que se manifiesta a través del gusto. Dichas estructuras en su relación con la fotografía son las que determinan que la imagen sea abordada por ser un documento histórico o un objeto estético que posiblemente oculta o exalta ciertos elementos de la realidad. Pero del otro lado de la mirada también hay un posicionamiento del sujeto ante los regímenes ideológicos que permiten el relacionamiento con el objeto fotográfico.

La enunciación anterior parece ser problemática, en tanto que se concibe que los elementos ideológicos y simbólicos de una imagen pueden ser de carácter banalizante, pero a lo que apunta Barthes (1971) es a un ejercicio de profundización sobre las estructuras que habitan en las imágenes, es decir, enclaustrar a las imágenes sólo por la época en que fueron tomadas genera una cristalización historicista o estetizante de ellas. La profundización consiste en concebir el *studium* como un estado de la imagen –y del sujeto- donde acontecen una serie de datos concretos de sujeción, que contienen una dimensión sensible.

Ahora bien, ¿Qué es lo que sujeta a la dimensión sensible, a la zona sucia de la imagen? Ya Didi-Huberman había dicho que lo que contienen es la institución, pero la misma institución esta entramada en una red ideológica, simbólica, política y hasta estetizante, es decir, la institución está integrada en una red que Michael Foucault llamaría como dispositivo:

“Lo que trato de determinar con este término es ante todo un conjunto absolutamente heterogéneo que implica discursos, instituciones, estructuras, decisiones regulativas, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas, en breve,: tanto lo dicho como lo no-dicho, esto son los elementos del dispositivo. El dispositivo es la red que se establece entre estos elementos (...)” (Foucault citado en Agamben, 2006, p. 8)

Entonces, el *encuadre ampliado* en su relación con el *studium*, responde a unas lógicas dadas por la dimensiones culturales, ideológicas y políticas que develan el dispositivo que media al sujeto y a la fotografía. El *encuadre ampliado* es el espacio de contención de una lectura manifiesta del poder de la mirada, lo cual implica unos movimientos sensibles primigenios, pero que se disipan ante la necesidad de la (des)estructuración de un discurso racional que busca diagramar los poderes tensionantes de las imágenes.

3. La imagen emoción

El punctum y el encuadre detalle: la imagen como herida

Como se revisó en el apartado anterior, el *encuadre ampliado* tiene una estrecha relación con la dimensión cultural, ideológica y política de la imagen, que en palabras de Barthes sería el *studium*, es decir, la relación del sujeto con el objeto fotográfico que hacen parte de una red –dispositivo- donde los discursos y la institucionalidad diagraman una serie de datos de contención, que pueden velar u opacar la imagen en un plano de superficialidad. Pero en la imagen emerge otro tipo de encuadre, el del *detalle*, que según Didi-Huberman (2014) está vinculado al tiempo del Aion. Esta idea se vincula en términos deleuzianos con un tiempo que perdura, que resiste contra su desaparición, y que, en su potencia, se subdivide entre lo que pasó y lo que va a pasar; Deleuze lo definiría como “el pasado y el futuro esencialmente ilimitados que recogen en la superficie los acontecimientos incorporales” (1969, p.57).

Mientras el *encuadre ampliado* es delimitado en un presente concreto, es decir que es un dato que busca su especificidad, el *encuadre detalle* está dado por los acontecimientos, aquí más bien la imagen es una serie de acontecimientos que se subdividen en una suerte de infinito. En palabras de Deleuze “Cada acontecimiento

es adecuado al Aión (...) cada acontecimiento comunica con todos los otros, todos forman un solo y mismo Acontecimiento“(1969, p.59). En este sentido, la imagen se ramifica en otras imágenes y a su vez no se separan de su imagen total; por ello, la superficie del *encuadre ampliado* se agrieta ante la proliferación de acontecimientos, y en este instante toma sentido el giro en la concepción de Barthes (1989) sobre la imagen, a partir del desarrollo en sus últimas obras del concepto de *punctum*, que es determinado como una herida en la que el sujeto se ve implicado, y en la cual la sensibilidad es arrancada de la contención concreta y explicativa del *studium*.

Para desarrollar esta idea, Barthes (1989) hace una primera aproximación al cuestionamiento del valor del sentido subjetivo de la fotografía, afirmando “Como spectator, solo me interesaba por la foto por <sentimiento>; y yo quería profundizarlo no solo como una cuestión (un tema) sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso” (pag. 35), lo que implica una mirada al sentimiento de hacer existir la foto, animarla y que el espectador se implique. Esta postura, abre la perspectiva de los estudios comunicacionales de la imagen a una cuestión novedosa para su tiempo, y en este sentido, los conceptos de *Studium* y *Punctum* se acercan a la posibilidad de aprehender la foto, pasando del signo a la emoción. Si el *studium* se caracteriza como un campo codificado que adiestra, y que mantiene a la percepción en función de los saberes de la cultura, como se explicó en la primera parte de este capítulo, el *punctum*, determinado por lo sensible, lastima al

sujeto y es una punzada en el sentido. Es un detalle que se percibe en la mirada de la imagen y que se vincula con una conciencia afectiva.

El *punctum* es un detalle de la imagen la cual genera un enlace sensible con el sujeto, por lo cual se devela como una geografía hiriente donde la experiencia rebasa al lenguaje mismo. Como bien menciona Barthes (1990) “el *punctum* puede ser de mal educado” (p.90), lo cual daría entender que la herida sensible no es una relación tacita con el dolor, más bien, el *punctum* incomoda, disloca, es un giro en la conciencia, lo cual permite al espectador encontrar en la mirada otras relaciones sígnicas, que constituyen otras narrativas que se esconden bajo las coordenadas del encuadre ampliado.

Como se ha mencionado antes, la propuesta de Didi-Huberman (2005) comprende la imagen y la palabra como campos de conflicto, que envuelven a los pueblos en lógicas de imposición y plantea necesaria una resistencia en la propia palabra y en la propia imagen resignificada. A partir de eso, se puede decir que la fotografía logra nombrar a “los sin nombre” a partir del *phatos*, es decir desde la sensibilidad misma.

Si es así, el nombramiento no proviene desde el marco institucional, sino que proviene del detalle, es decir de lo singular que nos implica como sujetos a través de la sensibilidad, ante lo cual amerita preguntarse ¿Este tipo de significación será el punto medio entre lo borrado y lo velado? ¿Una exposición propia del pueblo?

Quizá lo que propone Didi-Huberman al final, es que existe un momento en la fotografía, una suerte de auto exposición o re-exposición que permite reaparecer, un volverse figuras desde sí mismos, y ser o renacer como pueblos en la mirada de otro, o sea un punto medio entre la luz cegadora del verse y la penumbra del ocultamiento en el no verse.

Ser imágenes o las imágenes vivientes

Como se viene planteando hasta aquí, en los dominios del *punctum* y del *encuadre detalle* la imagen se vuelve acontecimiento, se despoja de su cualidad como objeto racional-connotativo. En este tránsito conceptual, vale la pena retomar el aporte del fenomenólogo Henry Bergson (2006), quien propone a la imagen como una “existencia situada entre la cosa y la representación” (p. 26), quiere decir que la imagen no es una copia fiel de la representación, lo cual descoloca las funciones representativas de una fotografía, pues deja de ser el objeto fotográfico como tal, y es más bien un intermedio entre las cosas y las ideas que existen sobre ellas. Dicha reflexión prevé unos cambios estructurales en cómo el sujeto se relaciona con la fotografía, ya que en primera instancia la imagen no es la foto, lo cual lleva a preguntarse ¿Dónde se ubica el *punctum*? ¿En la fotografía o en el sujeto?

El mismo Bergson (2006) en su libro “Materia y Memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu” propone al universo como un gran conjunto de imágenes

que se interrelacionan a través de los cuerpos; diría el autor que “todo pasa como si, en este conjunto de imágenes que llamo universo, nada realmente nuevo se pudiera producir más que por la intermediación de ciertas imágenes particulares, cuyo tipo me es suministrado por mi cuerpo” (Bergson, 2006, p.34). Desde la postura bergsoniana, la ubicación del *punctum* estaría entre el objeto y el sujeto, por lo cual la herida que manifiesta Barthes no es solo una posibilidad de interpretación, sino que es una herida doble que comunica y vincula de manera vitalista al espectador con la fotografía.

Por lo tanto, la imagen no reside en un lado de los extremos, el pensamiento y las cualidades del objeto, sino que es la fisura que hay entre ellos, y que también los atraviesa. No quiere decir esto que los dominios de la imagen finalicen en el cuerpo e ideas del sujeto, como bien diría Gilles Deleuze a los asistentes de su curso impartido en la Universidad Vincennes entre 1982 y 1983:

Cada uno de ustedes (dirigiéndose a los estudiantes) es una de esas imágenes en tanto no deja padecer acciones y efectuar reacciones. Vuestro ojo es una imagen en ese plano. Sufre acciones y tiene reacciones. ¿Vuestro cerebro? Sí, es una imagen. Entre paréntesis, no digan que tales imágenes se presentan a vuestro ojo... Vuestro ojo es una imagen en ese plano de inmanencia. (Deleuze, 2014, p.60)

Las reflexiones de Deleuze y Bergson plantean una definición vitalista sobre las imágenes. La vida, el universo y la realidad son un plano de inmanencia donde todas las cosas, incluyendo a los sujetos, son imágenes que interactúan entre ellas, generando otras imágenes. El plano entonces es concebido por Deleuze (2014) como un “sistema de imágenes en variación perpetua (que) llega tan lejos que no solamente no hay lugar para los ‘yo’ (...) diré que no tiene dimensiones o que tiene ‘n’ dimensiones” (p.62).

Esto nos ubica en el lugar de comprensión de las imágenes como plano de inmanencia y por lo tanto como como experiencia, en la cual hay una doble disolución del *yo*, en tanto conciencia regente del mundo, pero también como multiplicación de dimensiones de la imagen. La autodeterminación moderna del *cogito ergo sum* pierde su carácter fundamental de construcción de realidad, la conciencia racional en conjunto con el conocimiento emergido de dicha conciencia se vuelven imágenes dentro este tipo de plano. Entonces ¿Por qué el yo, el espacio y el tiempo se disuelven en dicho plano? Debido a que la variabilidad apunta a la constitución de un mundo caótico, Deleuze diría que “se trata de un mundo pre-humano, pre-simiesco” (2014, p.63).

Por lo tanto, el plano de inmanencia descoloca el tiempo jerárquico del *cronos*, pierde sus límites y se vuelve infinito, es una zona donde el espacio y el tiempo se hibridan y se invierten: lo pequeño se vuelve grande y viceversa. El tiempo del *Aion*,

es decir el tiempo del plano de inmanencia, del punctum, del encuadre detalle, permite la interacción de las imágenes; pero entonces ¿Cómo se relaciona una fotografía con el plano de inmanencia? En este caso, la fotografía con una suerte de unidad se convertiría en el mismo plano de inmanencia, en ella las formas, los colores, las texturas y píxeles o granos interaccionan, se vuelven imágenes dentro de la imagen, deviene en una zona de variación de *punctums* constantes; se podría decir que la fotografía se vuelve geografía y la mirada es el tiempo que la recorre como un habitante.

Entonces, el sujeto y la imagen son una herida por la cual la sensación se desborda, y lleva a los estados caóticos de la locura, del sin-lenguaje o el sin-sentido. Así, recurrir al concepto de *spaltung*, concebido en la psicología de Freud y Lacan, como la *escisión* o la *grieta* que “configura la aparición de un *sujeto escindido* en la pérdida que para el yo representa la suplantación del deseo por la palabra” (Gonzalo, 1994, p.30), podría llevarnos a pensar que la estructura del lenguaje permite la configuración de un mundo de la imagen que se ve subsumido por la herida del deseo-sensación.

Allí es inevitable hacer una conjunción conceptual entre la grieta, el punctum, la inmanencia y el detalle, Barthes lo enuncia en una suerte de desesperación ante el hallazgo: “lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme” (1990), por tanto, ésta relación es la punzada que permite habitar la sensación, ser-sensación con la

imagen, lo que nos abre el cuestionamiento ¿Cómo se puede realizar un análisis de la sensación *hibridante* de la imagen y el sujeto, más aún en presencia de la paradoja de no poder nombrar la sensación por que se pierde ante la enunciación?.

El giro emocional: doble movimiento helicoidal

La existencia de la herida da cuenta de un *giro emocional* en la conciencia. El lenguaje se desestructura hasta llegar al silencio de la contemplación de la sensación, es decir a la poética de la fotografía. El ser-herida es estar en el vacío, como bien menciona Zizek (2016) “con el poeta la transcendencia queda reducida a cero, es decir, la realidad empírica se transustancia –no en una expresión/materialización de alguna realidad superior, sino en una materialización de nada-” (p.107); quiere decir esto que se encuentra una dimensión caótica en el interior de la herida latente, la cual fue nombrada anteriormente como el plano de inmanencia.

Pero el mismo Deleuze en la sesión del 30 de noviembre de 1982, especifica que el plano de inmanencia que propuso “es un corte móvil [que posibilita la configuración de un] bloque de espacio-tiempo” (2014, p.80), lo cual parece ser una contradicción en tanto que es imposible hacer un corte que genere un límite en un plano infinito de ‘n’ dimensiones, es decir, tratar de determinar lo indeterminado, limitar finitamente lo infinito. En una segunda reflexión, el mismo autor reconoce que

el plano de inmanencia es un *bloque de espacio-tiempo* que es parte de algo más, una extracción, y lo vincula con la propuesta bergsoniana *del Todo* (Deleuze, 2014).

Este concepto es descrito por Deleuze (2014) como el ámbito de lo abierto, y en este punto las filosofías de Bergson (2006) y Heidegger tienen una estrecha relación, ya que el mismo Heidegger propone el concepto de lo Abierto como la desocultación del ser. El Todo y lo Abierto “es el universal devenir” (Deleuze, 2014, p.83), es la potencia que moviliza, disloca o ralentiza las cosas. El Todo es el Aion, es el tiempo que se expande de las barreras de la medición cronológica, es una temporalidad emocionante, sensible que deja huellas en su paso por las cosas que lo habitan.

En este sentido Deleuze parece proponer un sistema donde el plano de inmanencia en una imagen es un extracto de un *Todo* sin perder la posibilidad de contener todo, a la manera de universos de imágenes que contienen universos de imágenes. Las dimensiones entre lo macro y lo micro se ven puestas en una horizontalidad, en tanto que lo grande se vuelve diminuto y viceversa. Esto es posible ya que “el plano de inmanencia es entonces un corte móvil [del *Todo*]” (Deleuze, 2014, p.80). Deleuze hace énfasis en la continua movilidad de la escisión por las alteraciones cualitativas sobre el *Todo*; en otras palabras, el plano de inmanencia es una serie de alteraciones de esa dimensión caótica: el corte móvil no separa, es un acontecimiento que da cuenta de una diferencia.

En el escrito *Del caos al cerebro* Deleuze y Guattari (1997) anuncian el concepto del caos como una dimensión de potencias movilizadoras y devastadoras de las reglas con las que se forjan los mundos. Es en este sustrato donde los sentidos propios de las cosas son el *Todo*.

“Sólo pedimos que nuestras ideas se concatenen de acuerdo a un mínimo de reglas constantes... que impidan a nuestra fantasía, el delirio y la locura recorrer el universo en un instante para engendrar de él caballos alados y dragones de fuego. Y, por último; cuando se produce el encuentro de las cosas y el pensamiento; es necesario que la sensación se reproduzca como la garantía o el testimonio de su acuerdo... Todo esto es lo que pedimos para forjarnos una opinión, como una especie de ‘paraguas’ que nos proteja del caos. De todo esto se componen nuestras opiniones. Pero el arte, la ciencia y la filosofía exigen algo más: trazan planos en el caos...quieren que desgaremos el firmamento y que nos sumerjamos en el caos (Deleuze y Guattari 1997: 202-203).

En esta vía, la metáfora del paraguas permite crear una primera noción entre dos dimensiones: el interior y el exterior. En tanto que el interior, lo protegido por el paraguas, representa todos los conocimientos que han forjado el mundo antropocéntrico. De ahí que el propio Deleuze realice en sus estudios una crítica feroz sobre la opinión, siendo esta una suerte de *anti-filosofía*, “los griegos tenían una buena palabra para eso, es lo que llamaban la *doxa*. Y lo oponían al saber, aún

antes de saber si el saber era algo existente” (Deleuze, 2014, p. 24). Siendo las *opiniones* el resultado de una serie de destilaciones epistémicas de los conocimientos emergidos del caos.

“En un texto violentamente poético, Lawrence describe lo que hace la poesía: los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que les resguarda, en cuya parte inferior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco del caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura” (Deleuze y Guattari 1997, 203-204)

El acto de producción que se da en la ciencia, la filosofía y el arte no puede permitirse dar opiniones sobre las cosas, tienen que adentrarse al *Todo* (al caos, a lo Abierto), para encontrar algo nuevo. Pero el proceso de adentrarse empieza en la rasgadura frente al paraguas protector, en este sentido hay una estrecha relación entre la *rasgadura* y el *punctum* ya que las dos son heridas que nos conectan con el caos, la sensación y la emoción. Son aperturas ante la extensión de lo universal, el devenir constante del *Todo*, la incorporeidad de los acontecimientos de Aion. La rasgadura (*punctum*) es el instante cuando el afuera habita lo interno.

Entonces la ciencia, la filosofía y el arte tienen la obligación de rasgar la noción de mundo (*studium*), para salir al encuentro con lo desconocido y por tanto caótico a las visiones constituidas por la humanidad. Pero, de acuerdo con Deleuze y Guattari, en el *Todo*, los tres planos tienen que retornar para que los mundos se resignifiquen y exista nuevo conocimiento. En su retorno la ciencia, la filosofía y el arte traen consigo cosas diferentes, la primera trae variables y funciones, la segunda variaciones y conceptos, mientras la última trae variedades y sensaciones. Es en el retorno del caos donde el *studium* se actualiza, donde la sensación se materializa en un medio de expresión y se comunica con un sistema de signos revitalizados, re-cargados de sentidos.

La tensión producida entre el caos y el *studium* permite la construcción de un puente que vincula la razón con la emoción, las palabras con las cosas, los signos con las sensaciones, el devenir y lo concreto. La forma del puente es una doble estructura helicoidal, que permite el ingreso y el retorno a la dimensión del caos: una vena de ida y una de regreso. El final de la vena de ida es el instante de encuentro con las profundidades de la herida, en donde la separación desaparece, instante donde la conciencia singular de una identidad se ve irrumpida por la fuerza demoledora iniciática, y en este mismo instante se devela el inicio de una vena de regreso al plano del *studium*. Con este marco de referencia, el retorno de la conciencia que emprende el viaje por las imágenes, trae consigo un giro en el *studium* a través de unas experiencias emocionantes dadas por la fuerza caótica.

“Es a través de la adopción de la grieta como dispositivo (...) de este salto en el vacío del inconsciente a la conciencia desnudada, que el lenguaje puede desbloquearse, reproducirse y devenir, a través de una cadena de proposiciones, la multiplicidad de voces que escapan al agujero mismo proyectado por la grieta.” (Gonzalo, 1994, p.31)

Se permite el acto de producción de un saber diferencial sobre las cosas gracias a que la gravedad del caos y su impulso generan una serie de transformaciones en el lenguaje, como dice Antoni Gonzalo (1994), se desbloquea, deviene y se multiplica. Las estructuras signícas de los planos de expresión-contenido de las imágenes se ven actualizadas, y de ellas emerge un saber diferente de ellas mismas. Desde esta perspectiva, y de acuerdo con la hipótesis del trabajo, nuevos mundos se configuran a partir de ir y regresar del caos de las miradas/tiempo presentadas en el apartado anterior.

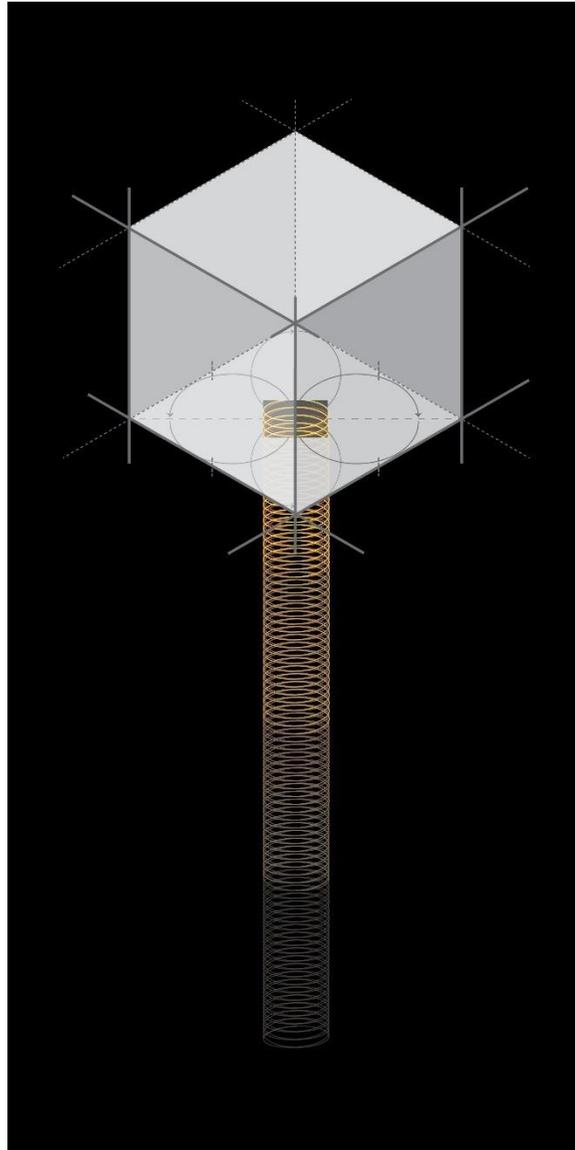


Diagrama 12. El giro emocional con el doble movimiento helicoidal

De la ensoñación al abordaje poético de la imagen – apuntes metodológicos

Para dar cuenta de la hipótesis planteada en este trabajo, el marco metodológico que opta por los estudios histórico-hermenéuticos en clave fenomenológica, retoma la idea de que la imagen es, más que un dato, una acción. Dejar que la herida emerja, es propio de la fenomenología, que propone una suerte de suspensión teórica que no niega los marcos ni los contextos históricos, sino que los pone en un lugar de indeterminación; así, la actitud fenomenológica es una actitud de suspensión de juicio, que deja de lado las visiones intelectualistas, para que las imágenes tengan la posibilidad de decir por sí mismas.

En este sentido, la propuesta de Gaston Bachelard (1982) sobre la ensoñación, se tomó como un camino que permitió tornar la idea de considerar que la producción fotográfica estuviese al servicio de la representación, documentado en los dos apartados iniciales del marco teórico, a una poética de la imaginación y de la imagen, al servicio de la intensidad de la vida de los pueblos participantes.

En los trabajos tardíos de Bachelard (1982), toma un interés especial lo que no está representado en la materialidad de la imagen, lo que no se ve, lo otro de la imagen, que Eco (1981) llamaría posteriormente la *estructura ausente* de la obra, que no se termina con lo que el autor quiso mostrar. En este caso, en términos metodológicos,

mirar el mundo de los pueblos Kankuamo y Kogui, implicaba también llenar espacios haciendo mi aporte como espectadora, en tanto que esta postura sugiere que quien lee la imagen, la completa, porque la obra es siempre inconclusa.

Abordado de esa forma, Bachelard ([1985] 2008) considera que la imagen es tan móvil, que requiere hacer una distinción entre la metáfora y el concepto, es decir entre la función real y función irreal que contiene. Por un lado, está el concepto, dado por el logos y por la representación, pero la metáfora tiene una operación que además de estar atravesada por la ideología, está atravesada por la pasión. Ambas, concepto y metáfora son vinculantes en el rigor de lo formal de esta tesis, y son las que permitirán hacer ejercicios de ensoñación, entendiendo que es un actividad híbrida que tiene aspectos racionales y emocionales, que recobran el valor de la lentitud de la mirada, y que sobre todo implican meterse en la imagen, vivirla y fusionarse con ella, solo por momentos, constituyendo una experiencia poética del punctum.

Podríamos decir en términos metodológicos, que el trabajo se trató de presentarse ante las imágenes para interpretarlas con todas las historias a cuestas, las de los pueblos y las de la investigadora, pero también desde las experiencias individuales del mundo indígena, y es desde allí que se propuso la lectura. A este ejercicio de

presentación ante las obras, Gadamer (1993) la llamaría *fusión de horizontes*³¹, que consiste en entrar en el propio mundo, donde hay rastros vivenciales del mundo indígena y desde allí posibilitar una fusión de experiencias entre las miradas/tiempos que componen el corpus, considerando válido el poder del diálogo (en el caso de esta tesis un trílogo) activo, tanto del que ofrece la producción, como de quien la interpreta, y posicionando al que ve la imagen como un sujeto que también es coautor, en tanto se vincula al universo cultural donde se produce la imagen, pero también a la subjetividad del productor.

En este trabajo, en parte por la decisión epistemológica sobre la fenomenología, no hubo una pretensión de objetividad, sino que se sostuvo más bien una disposición del espíritu de la investigadora, que obligó a entrar en un estado mental en el que no se utilizaron las miradas/tiempos de los corpus como objetos ni como datos. Más bien, se desarrolló una posición de lentitud ante el corpus, que funcionó para

³¹ Para explicar la idea de fusión de horizontes, Gadamer (1993, p. 190) advierte: “En realidad el horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida en que estamos obligados a poner a prueba constantemente todos nuestros prejuicios. Parte de esta prueba es el encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la que nosotros mismos procedemos. El horizonte del presente no se forma pues al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos «horizontes para sí mismos». La fuerza de esta fusión nos es bien conocida por la relación ingenua de los viejos tiempos consigo mismo y con sus orígenes. La fusión tiene lugar constantemente en el dominio de la tradición; pues en ella lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida, sin que lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismos”.

ubicarse como una productora de las imágenes imaginarias, no solo por la inclusión del propio trabajo fotográfico, sino porque la aproximación poética a las fotografías de las dos primeras miradas/tiempo las ubicó en lo deíctico, es decir que las imágenes indicaron, produjeron recuerdos con los cuales se resignificó el orden visual. El ejercicio del mirar la producción fotográfica se instaló en un *entre*, una zona umbral donde no hubo distinción entre la imagen y el sujeto, fue una experiencia intelectual, donde el yo de la investigadora no se pierde, sino que da cuenta del mundo originario de una manera diferente.

En síntesis, la interpretación de esta propuesta no podría darse solamente en los marcos epistemológicos de la imagen-dato, sino que requirió la dinámica de la imaginación sobre la imagen para permitir la emergencia del orden visual propio, y para ello se realizó un ejercicio de ensoñación, sobre los corpus y sobre quien los analiza, quiere decir que en este caso se tuvo que aprender de la lógica de producción-recepción-representación, para poder asir la lógica de producción-percepción-emoción.

Ahora bien, en términos de procedimiento, el trabajo se compuso en cuatro grandes fases, alternadas repetidamente, construidas y restauradas al paso de la escritura, que se describen a continuación:

La primera fase, consistió en hacer una compleja traducción contextual, que buscó dar un marco histórico y político a quien se acerca por primera vez al trabajo con los pueblos originarios en Colombia. Si bien el contexto latinoamericano ha compartido devenires sustanciales, los llamados territorios nacionales contienen particularidades, sin las cuales sería imposible la existencia y la comprensión de las imágenes que se querían abordar. Para ello, fue necesario realizar una exhaustiva revisión descriptiva sobre la historia reciente del país y de la región, a partir de la revisión bibliográfica, numerosas entrevistas con expertos, la realización de líneas de tiempo, entrevistas, talleres y grupos focales con las comunidades, mapeos y la descripciones detalladas de algunos momentos constitutivos de la composición de los pueblos, en clave geopolítica y cultural.

La segunda fase se concentró en la exploración de distintas materialidades de la imagen producida desde y sobre los pueblos participantes, que se convirtió en la selección de tres miradas/tiempos de producción fotográfica, que fueron cuidadosamente delimitadas, ubicadas y descritas. Esta fue una concreción que puso en juego lo que Deleuze (2011, p. 614) llama los modos de existencia. El autor afirma que “la elección es determinada como el acto más profundo de la subjetividad, pero consiste en referirse a los modos de existencia subjetivos elegidos. Elegir es elegir entre modos de existencia”. Esta elección se evidenció en el capítulo dos dedicado específicamente a este tema.

La tercera fase fue la construcción de un apartado teórico que permitiera el desmarque de la antropología clásica y de los estudios de semiótica de la imagen y la antropología visual, y transitar hacia los conceptos de la sociología y la filosofía de la imagen. Si bien se hizo un esfuerzo por plantear un recorrido histórico en la comprensión estructural de la imagen y particularmente de la fotografía, se privilegió el tercer numeral de la relación entre el encuadre detalle, la mirada poética y la imagen emoción, tal como se evidenció en los apartados anteriores de este mismo capítulo.

La cuarta fase, y sin duda la más compleja de sistematizar, fue la fase analítica, en tanto que cuando vemos por primera vez las diferentes miradas/tiempo del corpus fotográfico las entendemos como tres corpus incomparables, casi irreconciliables. Fue solo a partir de la composición de un archivo inicial, y de transitar permanentemente el studium y el punctum, entre el fragmento y el todo, entre el encuadre ampliado y el encuadre detalle por medio de la intervención y los recortes de las fotografías, que se fueron encontrando los lugares profundos que no se ven en la primera descripción.

Gracias a lo realizado en la segunda fase, se tuvo una idea general de cada una de las miradas/tiempo del corpus, de sus lugares de producción, pero solo logramos lo que Didi-Huberman llama rasgar la figura, mirarla por dentro, abrirla, en la medida

en que concentramos nuestra capacidad perceptiva, que se fue conectando³² con centros de emergencia particulares, que se describen en los siguientes capítulos. Como lo anunciamos al inicio de este apartado metodológico, se trataba de pasar entonces de la producción de sentido a la producción de sentido/sentir, y en esa búsqueda se fueron encontrando en todas las miradas/tiempos del corpus puntos críticos de bifurcación (que surgen de un desorden momentáneo - caos) entre la producción de sentido (desde el análisis del encuadre ampliado) y el sentido/sentir (rasgos específicos que si bien se ven en la imagen, tienen su mayor potencia en la textura de la imagen/punctum).

Este recorrido de ida y vuelta al caos, requirió en algunos casos recurrir a entrevistas a profundidad, en las que al cabo de varias sesiones de trabajo se fueron cualificando las informaciones proporcionadas. Las diferentes sesiones se dieron en un tono de conversación que vinculó las dinámicas propias de lo cotidiano con los intereses investigativos, de tal suerte que la estructura de los encuentros utilizó guías que orientaron la indagación, pero que no determinaron el orden o las temáticas abordadas. En este punto, la dinámica de la repregunta fue un ejercicio

³² Podríamos decir que parte del análisis fue deformar el corpus, pues se trataba de desmarcarse del objeto que representaba la imagen, que hablaba de la capacidad humanizante de la imaginación que generaba mundos diversos. Entonces, la investigadora, que tuvo inicialmente una intención semiológica y sociológica, en un momento determinado conecto con la actitud poetológica, que construye nuevas maneras de relacionarse con la cosmovisión y la cosmología Kankuama. Al respecto se puede explorar la noción de la imaginación como fuerza transformadora y revolucionaria de lo real propuesta por Sánchez (2002).

constante, preparado con base en los análisis preliminares de la información recogida, en la que cada sesión permitió profundizar, desarrollar y aclarar más las ideas.

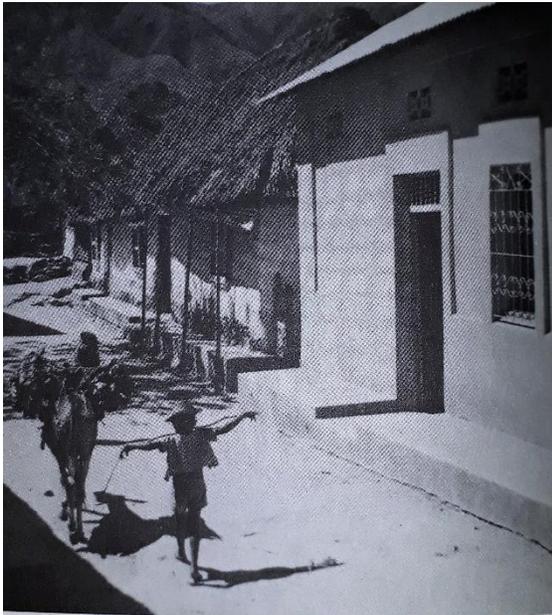
La constitución del corpus fotográfico a partir de miradas/tiempo, se fue transformando a lo largo del trabajo de análisis. La organización de las fotografías, los hallazgos iniciales, que guardaban fielmente la elección de los fotógrafos en las maneras de presentación, dieron paso a la conformación de matrices de análisis segmentadas en la tipificación del encuadre ampliado y del encuadre detalle, para finalmente conformar síntesis del ejercicio de ensoñación, donde los punctums y los recortes intermedios se convertían en una sola pieza visual.

En esta lógica, la intervención sobre las imágenes pasó por diferentes estadios y niveles de aproximación, ejemplificadas en este apartado con una de las fotografías de la mirada/tiempo 1.

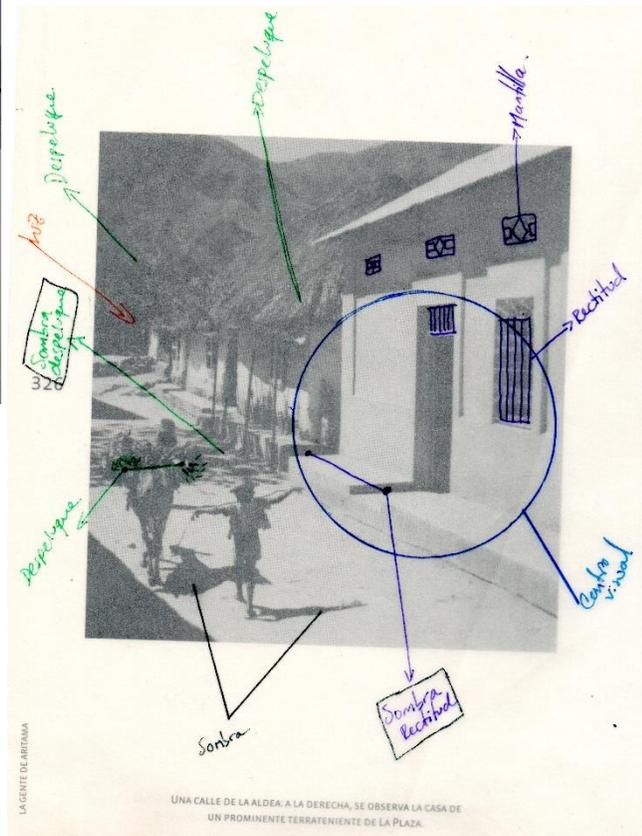
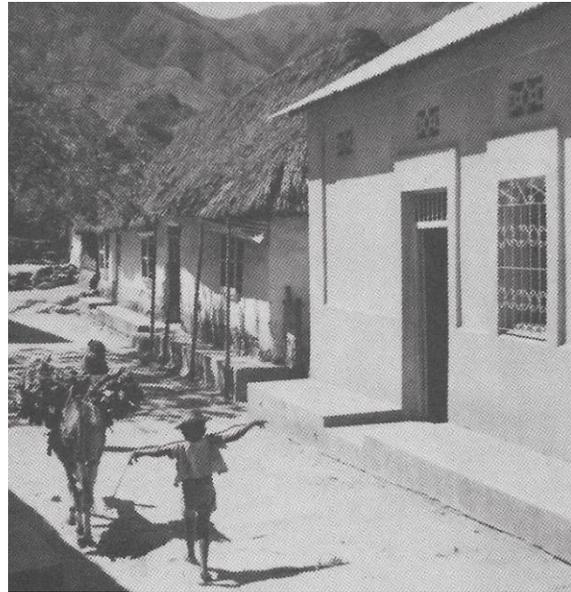
Ejemplo de operacionalización sobre el corpus

Escaneo para análisis

Escaneo de libro con pie de foto



UNA CALLE DE LA ALDEA: A LA DERECHA, SE OBSERVA LA CASA DE UN PROMINENTE TERRATENIENTE DE LA PLAZA.



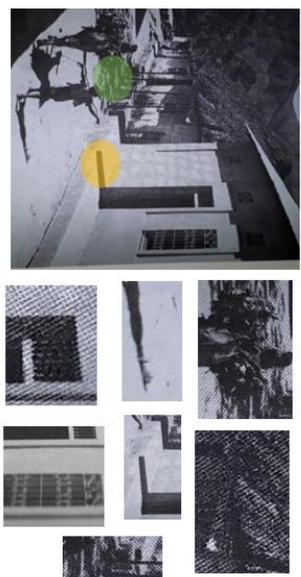
Intervención sobre la foto

Matrices 1 y 2. Estructura de análisis del encuadre ampliado y el encuadre detalle

ANÁLISIS ENCUADRE AMPLIADO - STUDIUM Desarrollo del cuerpo sintáctico de la imagen y del lugar de producción simbólica CORRUS 1. LA GENTE DE ARIYAMA - AILCA DISSANI Y GERARDO RICHEL DOMÍNGUEZ

Datos		IMAGEN		EJES		TENSION IDEOLÓGICA		DISPOSITIVOS	
TIPOLOGÍA	IMAGEN	SOBRE-EXPOSICIÓN	SUB-EXPOSICIÓN	ESTÉTICO	DOCUMENTO	AMBIENTE	RELATIVO	CARACTERÍSTICAS (en el caso de ser)	INSTITUCIONAL
		Acusar / Exponer a sí mismo Ser (y) a	Reservación apropiada de las imágenes Ser (y) a	Dispositivo de menor calidad en el espacio de las imágenes periodo de poder de los actores y de selección	Condiciones de producción en el espacio de las imágenes periodo de poder de los actores y de selección	La construcción de la imagen representación La palabra refiere a la construcción primaria de la exposición El eje coincide en algunos casos y no construcción de cada cultura	La palabra refiere a la construcción primaria de la exposición El eje coincide en algunos casos y no construcción de cada cultura	La que hace de elemento con esa intención se ve todo un conjunto absolutamente heterogéneo que emplea a discursos, instituciones, estructuras, discursos organizados, formas, procesos, procedimientos, representaciones, etc. En este sentido, la palabra refiere a la construcción primaria de la exposición. El eje coincide en algunos casos y no construcción de cada cultura.	
	Plano del contenido (Exposición en horizontal)	Plano de la construcción Plano de la construcción Humanización Crítico	Plano de la construcción Plano de la construcción Humanización Crítico	Plano de la construcción Plano de la construcción Humanización Crítico	Plano de la construcción Plano de la construcción Humanización Crítico	Plano de la construcción Plano de la construcción Humanización Crítico	Plano de la construcción Plano de la construcción Humanización Crítico	Plano de la construcción Plano de la construcción Humanización Crítico	
		Plano general. Aquí en plano tiene luz natural entrando por la izquierda superior. Centro visual sobre la gran puerta y las paredes de la casa de cemento.	Plano general. Aquí en plano tiene luz natural entrando por la izquierda superior. Centro visual sobre la gran puerta y las paredes de la casa de cemento.	Plano general. Aquí en plano tiene luz natural entrando por la izquierda superior. Centro visual sobre la gran puerta y las paredes de la casa de cemento.	Plano general. Aquí en plano tiene luz natural entrando por la izquierda superior. Centro visual sobre la gran puerta y las paredes de la casa de cemento.	Plano general. Aquí en plano tiene luz natural entrando por la izquierda superior. Centro visual sobre la gran puerta y las paredes de la casa de cemento.	Plano general. Aquí en plano tiene luz natural entrando por la izquierda superior. Centro visual sobre la gran puerta y las paredes de la casa de cemento.	Plano general. Aquí en plano tiene luz natural entrando por la izquierda superior. Centro visual sobre la gran puerta y las paredes de la casa de cemento.	
		Figura del sujeto visual está el niño la mujer y la casa tradicional ubicada en el último plano de la imagen.	Figura del sujeto visual está el niño la mujer y la casa tradicional ubicada en el último plano de la imagen.	Figura del sujeto visual está el niño la mujer y la casa tradicional ubicada en el último plano de la imagen.	Figura del sujeto visual está el niño la mujer y la casa tradicional ubicada en el último plano de la imagen.	Figura del sujeto visual está el niño la mujer y la casa tradicional ubicada en el último plano de la imagen.	Figura del sujeto visual está el niño la mujer y la casa tradicional ubicada en el último plano de la imagen.	Figura del sujeto visual está el niño la mujer y la casa tradicional ubicada en el último plano de la imagen.	
		Figura que estereotipa la identidad cultural por representación de las arquitecturas de las figuras sustanciales.	Figura que estereotipa la identidad cultural por representación de las arquitecturas de las figuras sustanciales.	Figura que estereotipa la identidad cultural por representación de las arquitecturas de las figuras sustanciales.					
		Se hace alusión en la foto y en el epígrafe a la casa del terremoto. La referencia al mito no aparece.	Se hace alusión en la foto y en el epígrafe a la casa del terremoto. La referencia al mito no aparece.	Se hace alusión en la foto y en el epígrafe a la casa del terremoto. La referencia al mito no aparece.	Se hace alusión en la foto y en el epígrafe a la casa del terremoto. La referencia al mito no aparece.	Se hace alusión en la foto y en el epígrafe a la casa del terremoto. La referencia al mito no aparece.	Se hace alusión en la foto y en el epígrafe a la casa del terremoto. La referencia al mito no aparece.	Se hace alusión en la foto y en el epígrafe a la casa del terremoto. La referencia al mito no aparece.	
		Una calle de la aldea a la derecha, se observa la casa de un primario hermano de él. Foto.	Una calle de la aldea a la derecha, se observa la casa de un primario hermano de él. Foto.	Una calle de la aldea a la derecha, se observa la casa de un primario hermano de él. Foto.	Una calle de la aldea a la derecha, se observa la casa de un primario hermano de él. Foto.	Una calle de la aldea a la derecha, se observa la casa de un primario hermano de él. Foto.	Una calle de la aldea a la derecha, se observa la casa de un primario hermano de él. Foto.	Una calle de la aldea a la derecha, se observa la casa de un primario hermano de él. Foto.	
									Arquitectura

OPERACIONALIZACIÓN DEL GIRO EMOCIONAL Y EL DOBLE MOVIMIENTO HELICOIDAL EN CORPUS 1 Y 2

TIPOLOGÍA GENERAL		DESCRIPTORES	
NIVEL POÉTICO	Brecha en la imagen que se conecta con la significancia		
AJON / ACONTECIMIENTO	Punto de inflexión entre el sentido estructural y la dimensión sensible de lo informe		el nombramiento no proviene desde el marco institucional, proviene del detalle
PUNCTUM	Serie de acontecimientos que se suceden en una suerte de ritmo Determinado por lo sensible, lastima, es como una punzada en el sentido		
	Sombras de rectitud y despenque		Alambre apropiado

Ficha sintetizadora



El armado de los textos del análisis inicia con vaciar las imágenes por medio de las matrices expuestas anteriormente, específicamente con el relevamiento de sus delimitaciones técnicas, para pasar después a la agrupación de los patrones de punctums encontrados y su correspondiente reflexión bibliográfica. Sin embargo, los hallazgos que aquí se muestran, son resultado de realizar unas descripciones iniciales de los encuadres ampliados de cada una de las imágenes, que, en el ejercicio posterior de ensoñación, permitieron momentos de evocación de recuerdos personales y colectivos, y que se evidencian en testimonios que detonan la escritura (Ver diagrama 16).

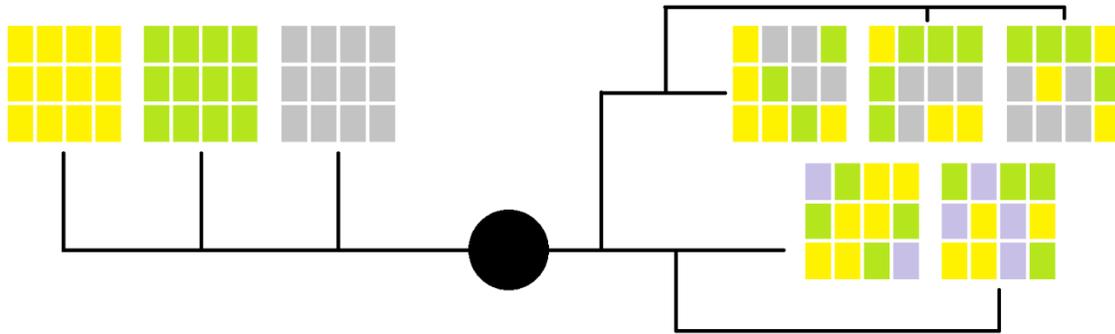


Diagrama 16. El tránsito poético de las miradas/tiempo

Si bien, la completa descripción de cada fotografía en relación con su encuadre ampliado contenía diferentes sospechas sobre temas específicos de los hallazgos, fue a raíz del ejercicio de imaginar la imagen que se logró mirar a fondo los lugares donde arde. El proceso descrito en el apartado teórico, consistente en entrar al caos, al todo, a lo abierto, para luego salir a renombrar lo conocido, tuvo que ver con ir encontrando pequeños indicios en cada mirada/tiempo, tratados luego como punctums y agrupaciones de punctums, que dieron como resultado la composición final de un único entramado fotográfico de las diferentes miradas/tiempo del corpus, donde las imágenes mismas nos hablarán de las categorías emergentes, y que se presenta al final de la segunda parte del documento, como síntesis visual de los hallazgos.

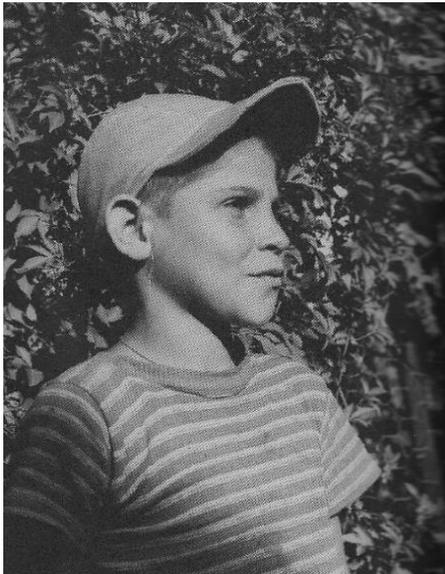
SEGUNDA PARTE

En esta segunda parte, se concentrará el análisis de lo que hemos nombrado en este documento como miradas/tiempo del corpus, mostrando los elementos propios de los *encuadres ampliados*, y que aportan al trabajo de resignificación cultural del pueblo desde los ejes del cuerpo de la imagen y el eje político; pero también, se irá entretejiendo el hallazgo de una serie de patrones y fugacidades visuales, cuya vigencia está vinculada con la hipótesis central de este estudio, que sostiene la permanencia de un orden visual, que se ha superpuesto a las lógicas de la representación, y que surge por medio de un proceso de acción imaginante sobre los *encuadres detalle* y los *punctums*.

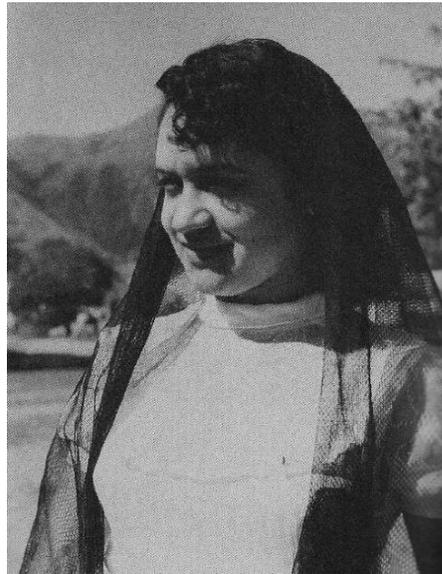
A lo largo de los cinco capítulos subsiguientes, se entretejen fotografías pertenecientes a las diferentes miradas/tiempo, y si bien se muestra la detección y centralidad en ciertas fotografías que cumplen el rol de detonantes categoriales, no por ello excluyentes, también se realizan recortes y marcaciones sobre los archivos originales presentados en la descripción del corpus, lo cual convierte al análisis en un espacio de intervención sobre las fotografías, que busca ir haciendo visibles las emergencias de los hallazgos, que presentan en términos de: la rectitud como vestigio y el despeluque como emergencia, las contenciones y expansiones de la existencia, las visualidades de la *comunicación cósmica*, los lados de la cerca y la gravedad de la intimidad.

CAPÍTULO 4. LA *RECTITUD* COMO VESTIGIO Y EL *DESPELUQUE* COMO EMERGENCIA

Los textos que acompañan la fotografías de *Muchacho* y *Muchacha* que abren este análisis son: “*Gorra de beisbol y camiseta del atuendo dominical de los jóvenes de la plaza*”; y “*Las jovencitas de la plaza aún visten la mantilla española*”. Ambas imágenes retratan rostros jóvenes, en los que no se distingue ningún rasgo indígena y, si no conociéramos sus condiciones de producción, bien podríamos pensar en que hubiesen podido ser tomadas en Bogotá, en Buenos Aires o en Barcelona. Ambos son registrados en un plano medio corto, posan de perfil y sonríen levemente para la foto.



MT1.6 Muchacho



MT1.8 Muchacha

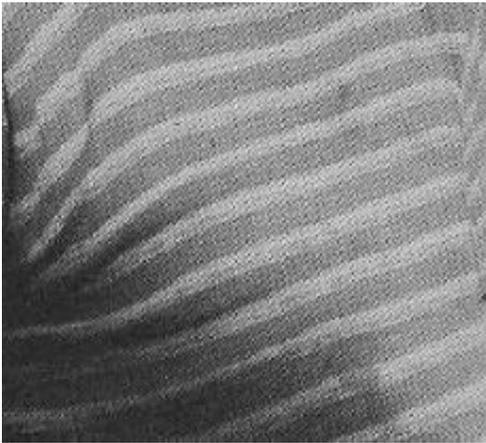
La composición de estas dos imágenes nos provee un claro ejemplo de la apreciación de Barthes (1986, p. 18) cuando sugiere que “La fotografía no es significativa sino en la medida en que existe una reserva de actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya establecidos”. La indicación de posar ante la cámara ha sido dada por el fotógrafo, la sonrisa es acartonada, instruida; en una primera mirada solo se ven ellos, sus rostros con sus detalles, y el fondo cumple la función clásica del telón. Es una fotografía que bien podría reposar en un portarretrato sobre una cómoda en casa de sus padres o abuelos.

De igual forma, en ambos casos, los objetos, la gorra y la mantilla, como procedimientos de connotación de la imagen (Barthes, 1986), es decir como parte de la preparación de la escena a fotografiar, como una especie de intervención previa en la que se alista al sujeto para ser fotografiado, pone a jugar en la fotografía elementos que permiten enfatizar un discurso intencionado, que en este caso llevan al espectador a mirar el detalle del vestuario, además de ser conducidos por el texto que los acompaña. Barthes (1986, p. 19) sugería que era posible que los objetos no tuviesen una fuerza en la fotografía misma, pero que poseían un sentido, por lo que pudiéramos pensar aquí que tanto poses (perfil y sonrisa) como objetos (gorra, camiseta y mantilla) llevan al observador a lo ya retratado por occidente, y enfatizan en la inexistente diferencia de estos dos muchachos con aquellos que habitan las grandes ciudades; reproducen la concepción de elegancia y de moda, al final encarnan el poder adquisitivo expresado en el atuendo del colono.

Al respecto del retrato Sontag (2006:150) afirmaba que “*una de las tentativas típicas de los retratistas (...) es la búsqueda de rostros ‘reales’, por lo general escogidos entre los anónimos, los pobres, los socialmente indefensos, los viejos, los dementes, las personas impasibles ante las agresiones de la cámara*”. En la mirada/tiempo de lo Reichel Dolmatoff hay una dualidad en este sentido y una particular apropiación de esta interpretación, en tanto estos retratos nos muestran dos muchachos que no son pobres, ni socialmente indefensos, pero tampoco escapan de la violencia de la fotografía, como lo veremos a continuación.

Se puede entrever en ellas una suerte de desfase; la diferencia entre los atuendos del muchacho y la muchacha dirigen la reflexión sobre dos posibles temporalidades que surgen como una brecha temporal: aunque las fotos fueron tomadas durante 1951 y 1952, la sugerencia de modernidad en la ropa del primero que se materializa en la gorra y la camiseta a rayas, se contrapone a la de la segunda, cuya *mantilla española* nos dirige al tempo colonial del uso de la mantilla de la tradición católica. Las dos marcadas claramente por la estética occidental, pero de momentos distantes. La distinción de género es marcada por dos temporalidades occidentales que se materializan nuevamente en la diferencia de objetual.

Es la misma vestimenta, adicionada a la imagen casi indistinguible de la reja que se esconde en la fotografía *Muchacho* y la arquitectura de la mantilla, las que nos muestran, en lógica del punctum, la aproximación al patrón de la rectitud:



MT1.6 Punctum 1.



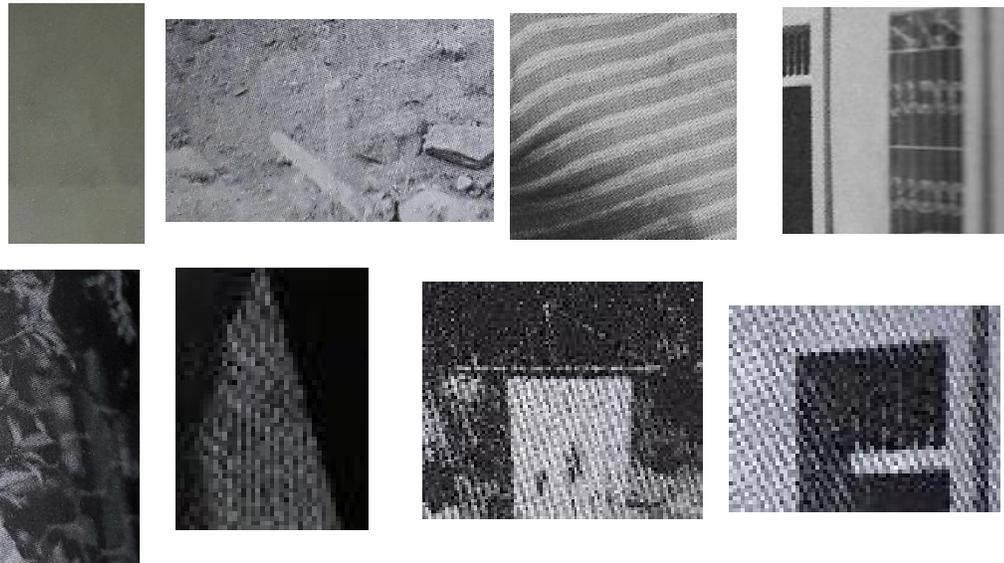
MT1.6 Punctum 2



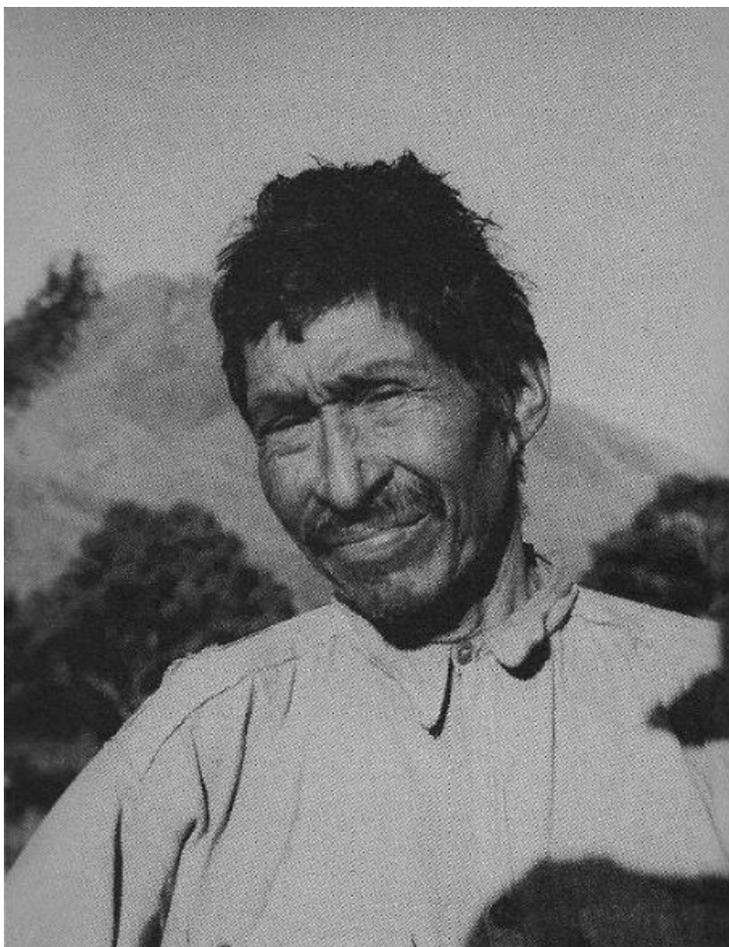
MT1.8 Punctum 1

El anclaje de lo moderno se manifiesta en el encuadre detalle de las fotografías de los dos muchachos, pero se revela también en otras fotografías: el *Bailarín* con su fondo plano, los *Hombres tumba* y la *Procesión* con la imagen de la cruz que sobresale en primer y segundo plano, en el *Niño con mula* en las innumerables rejas de la construcción de la casa del “*prominente terrateniente*”, en las palancas que

mueven la roca de los *Hombres palanca*, y en unas de las escaleras de la *Calle*. Las líneas rectas se propagan con rigor en la arquitectura y en el cuerpo, limpiando cualquier rasgo de imperfección, como se verá en los siguientes recortes:



Volviendo a Sontang, y la búsqueda de lo que llamó los rostros reales de los retratistas, vamos a transitar por la fotografía denominada para este análisis el *Hombre de la Loma*. En este caso, él si es anónimo y pobre. El texto que los Dolmatoff escogieron para acompañarla es “*Un habitante de la loma. Sus facciones indígenas reflejan su desconfianza y resignación*”. Al fondo del encuadre se erige una gran montaña y algunos árboles; el hombre está en primer plano, con el cabello recortado y desordenado, el ceño fruncido por el sol que se expresa en las sombras reflejadas en una camisa simple, abotonada hasta el cuello, y una barba incipiente.



MT1.2 Hombre de la Loma

En La Sierra dirían desprevenidamente “*Sí, tiene cara de indio*”, con un tono burletero, casi como hablando de ellos mismos reflejados en esta imagen. Esto respondería más al sentido obtuso barthesiano (1986, p. 62), que es indiferente a la historia y que tiene un distanciamiento del referente, solo que en este caso los referentes son ellos mismos, en tanto que, lo que se determina como indio es una forma ontológica: los ojos entre cerrados, el pelo, la forma de su cabeza, el bigote de pastizal que se entremete en las arrugas de las mejillas y sus labios creando una

línea negra que se encorva ligeramente sobre sus costados. En este rostro, que supuestamente refleja desconfianza y resignación, existe una posibilidad de sonrisa ante la mirada del sujeto que decae dentro de él mismo.

Didi-Huberman (2008a p. 182) propone complejizar lo que denomina el ojo de la historia a partir del uso de la alegoría. En esta fotografía, el ojo de la historia reproduce las formas estigmatizantes de nombrar a los pueblos indígenas, y la convierte en una alegoría a la desconfianza y la resignación, a manera de procedimiento visual de perpetuación colonizante.

La primera, una desconfianza apenas natural, ante un artefacto ajeno (la cámara de fotografía) y ante sujetos foráneos (los antropólogos/fotógrafos); la segunda, la resignación, es en este caso la imposición de una concepción, y apunta a la ambigüedad en la pregunta que nos plantea Gruzinsky en su libro *La guerra de las Imágenes* (1994 p. 16) “¿no era necesario, igualmente, dar a la imagen un peso estratégico y cultural... y precisar mejor lo que abarca la noción seductora, pero a menudo imprecisa de lo imaginario?”. Puede verse acá una relevancia estratégica de la imagen, que responde a un aparente acuerdo social, con obstáculos particulares frente al reconocimiento del otro, dada una previa determinación que ha sido otorgada al significado de las facciones indígenas. Pero la relevancia cultural e imaginaria implica siempre ir más allá en la actitud de identificar posibilidades a

otras manifestaciones que están implícitas en el gesto, con la comprensión completa de la existencia de una suerte de ojo moral.

Esta imposición discursiva es sugerente frente a la decisión compositiva de los fotógrafos, que muestran al hombre con su cabeza ladeada, y lo anclan textualmente a la expresión austera y de poco convencimiento, lo cual pone el conflicto en el lugar donde pone el cuerpo, mostrado como objeto antropológico³³, como objeto que se controla desde su domesticación y desde la reiteración de sus características de *ser* de “La Loma”. Sin embargo, es esta misma decisión compositiva, la que nos permite acercarnos a un nuevo punctum, el uso del medio plano cerrado hace que el centro visual de la imagen esté en el despeluque del hombre.

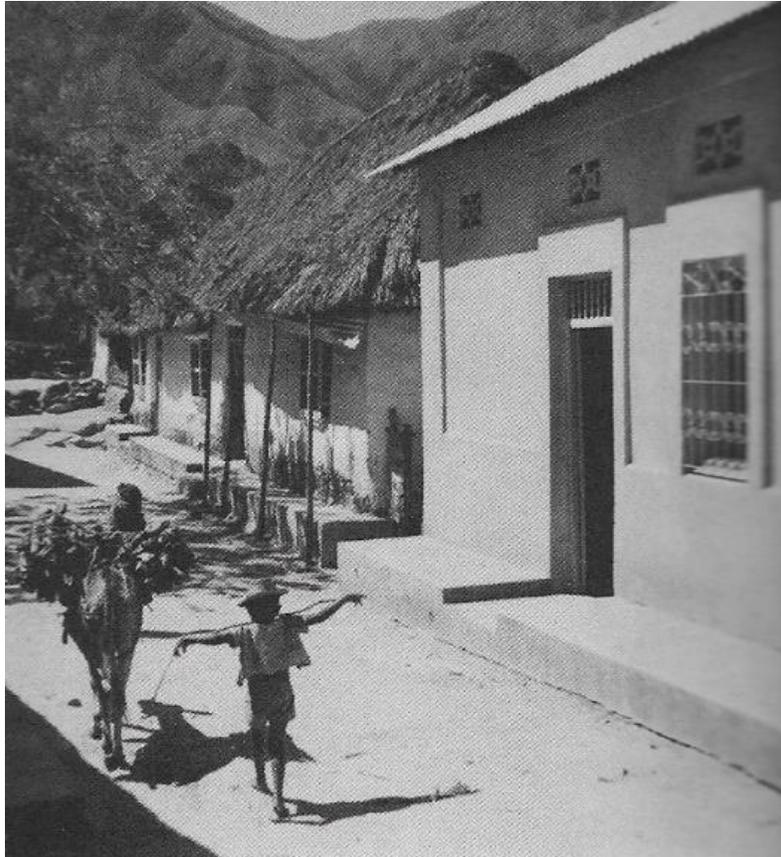


MT1.2 Punctum 1.

³³ A propósito de la domesticación del cuerpo, Foucault (1990 y 1997) hace un detenido trabajo de reflexión y de genealogía, para entender las prácticas desde las cuales se ha configurado el poder ejercido por las sociedades disciplinares a la concepción del cuerpo productivo. Para este autor, los cuerpos encarnan los sistemas políticos, no como expresión suya, sino como la constitución misma del utilitarismo.

Aquí toma importancia la concepción de tiempo diferencial propuesta por Didi-Huberman (2006 p. 18), donde el anacronismo de la imagen es una riqueza. En palabras del autor es “el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad la sobredeterminación de las imágenes”; en esta fotografía si bien lo histórico ha querido ser mostrado como pre-histórico y arqueológico, y se ha centrado su referencia en el fenotipo, también ha permitido que emerja la complejidad de su despeluque; esto nos habla de una plasticidad del tiempo de la imagen que igual que borra, hace perdurar.

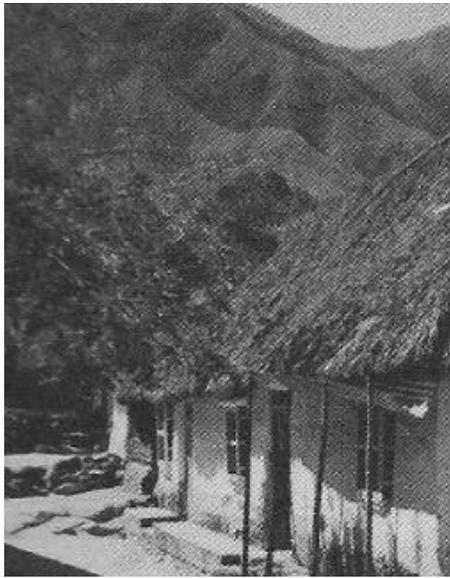
En la fotografía denominada *Niño con Mula*, son los componentes arquitectónicos los que generan de nuevo la anacronía. Se distinguen, en la primera construcción el concreto, los ángulos rectos, la puerta grande, las rejas, las tejas; la mitad de la fotografía pareciera parte de otro tiempo; mientras que construcción que la sigue presenta otro orden diferente, una casa pequeña, despelucada también y percutida. La anacronía surge esta vez en la configuración de los espacios, entre los tradicionales y los modernos, que es donde se ubica el sujeto kankuamo; podríamos decir que es un habitante de brechas temporales. Para Didi-Huberman (2008a. p. 61), las composiciones fotográficas muestran polarizaciones en el arriba y el abajo. Esta fotografía es un ejemplo de ello, es “Una forma de exponer cómo ciertos espacios construyen ciertos poderes destinados a destruir otros espacios”.



MT1.12 Niño con mula

El referente del componente textual del *Niño con mula* es el edificio, la diferencia en la concepción arquitectónica entre la casa grande y de cemento que se ve más cercana, a aquellas que le siguen en el camino, techadas en paja y hechas con tapia pisada. La enunciación del investigador no está hecha desde el camino de tierra, ni desde el niño que va pasando por allí con los brazos extendidos en cruz sobre un palo que pasa atrás de su cabeza, ni tampoco desde la mula cargada que lo acompaña. El texto dice *“Una calle de la aldea: a la derecha, se observa la casa de un prominente terrateniente de La plaza”*.

Gruzinski (1984 p. 81) hace un extenso estudio sobre cuál fue el papel de las imágenes en la invasión de América, y sostiene que “Los horizontes abiertos por la reproducción mecánica constituyen una revolución sin precedente en los medios de comunicación, comparable en amplitud a la difusión de la letra impresa; corresponde, asimismo, al descubrimiento y a la colonización del continente americano, al que ofrece, muy oportunamente, los medios de una conquista por la imagen”. En esta imagen no solo evidenciamos una colonización tardía de los territorios originarios, sino una en la que hay un correlato entre la imagen arquitectónica en contraste con lo que visualmente opaca, subexpone, desconoce. En esta imagen, el niño que no fue considerado por los fotógrafos para ser nombrado en el epígrafe, y que transita su territorio con su trabajo en los hombros, pasa la primera construcción sin voltear, sin que se manifieste en su imagen una señal de interés; va con su mula cargada de leña, a su propia casa, que se parecerá más a aquella otra construcción también despelucada y vieja.



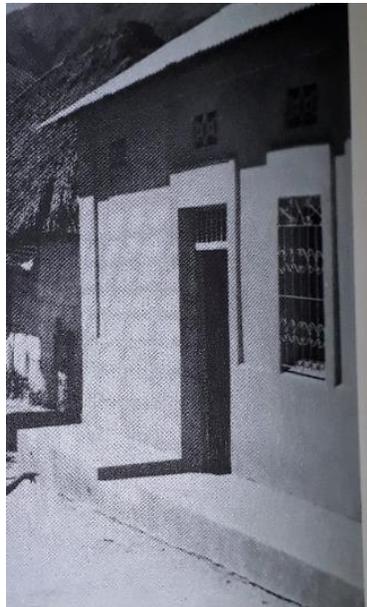
En este sentido, el habitar la brecha temporal deviene en imagen a través de la emotividad trasmitida por los encuadres detalle de las fotografías, por sus punctums que en la lectura configuran una serie de rasgos que visualizan un ser-kankuamo. Entre ellas se encuentran una serie de cualidades propias de los sujetos, objetos y espacios registrados. Un primer momento es la relación formal entre el pelo del *Hombre de La loma*, la paja de todas las casas de la mirada/tiempo 1, el árbol seco de la *Cerca*, las plumas del tocado del *Bailarín*, las arrugas de la *Anciana*, las piedras de la *Calle*, la planta de los *Hombres tumba*, el pelo de los niños de la *Mujer con niños* y los atados de madera del *Niño con mula*, que al relacionarlos permiten la emergencia una cualidad visual que determina lo tradicional, o mejor dicho lo originario: lo despelucado.



Los órdenes visuales de la rectitud y del despeluque analizados hasta aquí, se manifiestan casi a manera de síntesis en la fotografía del *Niño con mula*, donde además de las formas de la luz, la formas de las sombras advierten la permanencia a manera de contraste.



Recorte del despeluque en MT1.12 Niño con mula



Recorte de la rectitud en MT1.12 Niño con mula

Hasta aquí, lo moderno propone una configuración formal, donde la rectitud se pronuncia ante el despelucado del origen. Los niños en su marcación moderna sonríen, el *Hombre de la loma* despelucado se resigna. La rectitud de la cruz se carga o se entierra, mientras que la planta y la montaña se alimentan. Las tensiones entre el sonreír y la resignación, entre la carga y el alimento, en síntesis entre la rectitud y el despelucado, son emanaciones visuales de una identidad fragmentada por las temporalidades que se desagarran entre lo originario y lo moderno, y que habitan la imagen antropológica, planteando la existencia de una brecha temporal.

Para profundizar esta idea, como lo propusiera Rivera Cusicanqui (2015), podríamos ver la relación de la rectitud y el despeluque reflejada y cuestionada en igual medida en la fotografía denominada *El chipire de mi hija*, de la mirada/tiempo de Víctor Segundo Arias, en tanto la producción de la imagen revela y reactualiza los aspectos no conscientes del mundo visual propio.



MT2.1 El chipire de mi hija

El primer plano lo ocupa la hija pequeña de Víctor, que está tejiendo una mochila con lana de colores. El título de la fotografía indica que está tejiendo la parte inicial de la mochila, el chipire, la base. Ella viste la camiseta de la selección colombiana de fútbol y un pantalón con los mismos colores de la lana, tiene una balaca en la cabeza y las aseguranzas de los mamos amarradas en su muñeca³⁴. Está sentada sobre una silla de cuero café.

Equivalente a poporear, las mujeres tejen la mochila como una forma de creación de mundos posibles. Como documentan Cáceres, Arrieta, et. al (2016), miembros del grupo de investigación que ha acompañado algunos de los proyectos:

“Cuando la mujer coge la aguja y la lana hilada para empezar con la mochila, la primera puntada es para elaborar el chipire; el chipire es la primera parte de la mochila, es la elaboración de la base, la forma en que se teje es en espiral formando un caracol. El chipire es el camino que hace el individuo para iniciar su camino al reconocimiento como miembro de la comunidad. Durante este recorrido el sujeto realiza una apropiación de los conocimientos que desde el vientre ya tienen apropiados con el trabajo tradicional. Cuando la mujer se encuentra en estado de embarazo la madre tierra le transmite al bebé el conocimiento ancestral, lo mismo ocurre cuando la mamá le da pecho al niño, en ese momento se genera una conexión madre e hijo donde

³⁴ Las aseguranzas son pulseras de protección que usan los pueblos de La Sierra y otros pueblos originarios, y que mantienen su vínculo con la tierra y con los sitios sagrados.

la madre le transmite sus saberes al hijo. Es en este momento cuando el individuo hace su primer reconocimiento como miembro de la comunidad, porque identifica esos conocimientos tradicionales que le han sido transmitidos genéticamente para dar inicio a la búsqueda de su identidad”.

La escena es capturada en el patio de la casa del profesor, donde reposan algunos objetos: un recogedor, lo que pareciera un tubo de cemento, unos calcetines, unos cordones y una plantilla. Detrás de la niña, una cerca intenta ser el enmallado de una planta; sin embargo, es el paso del tiempo el que permite que el despeluque de la planta se apropie de la rectitud de la malla, haciéndola suya.

Esta manifestación del despeluque y la rectitud, también se manifiesta en la textura de la imagen y se puede evidenciar en el material sedoso de la camiseta del equipo de fútbol colombiano que viste la pequeña, un reflejo casi obvio de una apropiación de la modernidad, que no solo se contrapone, sino que también coexiste en el espacio tiempo con una práctica ancestral de naturaleza rugosa y despelucada, el tejido de la mochila.



MT2.1 Punctums 1 y 2

También en la mirada/tiempo de la investigadora se refleja esta reactualización: la fotografía denominada *Casa made in*, nos pone ante la relación rectitud-despeluque como complementariedad, esta vez desde la arquitectura. Es la fotografía de una casa atanquera que ha perdido en gran parte su pañete, su capa protectora ante la mirada externa y permite una suerte de intrusión en la estructura.

Tres elementos de complementariedad y su ubicación espacial llaman especialmente la atención: en primer lugar abajo, en el suelo una primera capa de piedras superpuestas, que sostienen una plancha de cemento recto. En segundo lugar, una fila de ladrillos ordenados que sujetan a media altura una mezcla de palos y tapia pisada de barro. En tercer lugar, la inscripción tipográfica que mezclando inglés y castellano mencionan la venta de carrumbas eléctricas.



MT3.1 Casa made in

Esta coexistencia de las categorías rectitud y despeluque, que al principio de este análisis parecía irreconciliable, en esta fotografía casi que parecieran necesitarse para subsistir. Primero la piedra sostiene al cemento, pero luego el ladrillo sostiene el barro; en ningún caso se plantea esto como un acto de metamorfosis de lo ancestral en lo moderno, ni de un olvido de lo tradicional en las técnicas del progreso, sino como permitiendo la vigencia de diferentes tiempos en el mismo orden visual.



MT3.1 Casa made in Punctums 1 y 2

Sin embargo, esta vigencia de diferentes tiempos la podríamos catalogar como una de esas múltiples paradojas de la condición colonial que nos atraviesa y que documenta Rivera Cusicanqui (2010). Quizá esta visualidad que nos ubica frente a los rasgos rectos y despelucados en la misma imagen, permite un primer vínculo entre lo ancestral y lo moderno, resituando la significación del orden visual propio, en una suerte de disipación intencionada de la diferencia. Para tratar de acercarse a la complejidad de lo mestizo, cualidad que podríamos darle a la *Casa made in*, Rivera Cusicanqui usa la palabra Ch'ixi.

“La palabra ch'ixi tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción ch'ixi, como muchas otras (allqa, ayni) obedece a

la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris ch'ixi es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario” (p.69).

Pero la rectitud que se relaciona con el despeluque de manera más complementaria, como Ch'ixi, no es una rectitud que se impone ante el despeluque natural como la camisa de rayas, el cemento de las calles, las rejas, las cruces o el ladrillo, sino más bien una rectitud ondulante, que se deja moldear por los tiempos y las geografías, como las lianas y el agua que caen en la verticalidad violenta de la *Cascada Komesa* retratada en la mirada/tiempo propia de Víctor Segundo “*Cascada del poder donde también se baña el colibrí verde y el arco iris*” (VS2: 13), o como el pelo del *Caminante Kogui* reflejado y revelado en el techo de la casa a medio hacer, o los palos horizontales que atraviesan tanto la casa como su mochila, en la fotografía de camino de la mirada/tiempo de la investigadora.



MT2.2 Cascada Komesa



MT3.2 Caminante Kogui

Este hallazgo relacional, nos invita a pensar la conjugación de temporalidades superpuestas en la imagen: el polo de lo originario, que si bien algunas veces se oculta ante la mirada desprevenida, es en sí mismo por la cualidad de lo despelucado, es decir que es en los elementos visuales que se salen del orden propuesto en la mirada/tiempo de los Reichel Dolmatoff. Entonces, este hallazgo visual plantea más que una novedad estética o una variación en lo que hemos denominado el cuerpo de la imagen, un orden entre cuerpos, objetos y naturaleza que permite que lo propio resista esencialmente a las intenciones representacionales, y devela el ser-originario contemporáneo como un habitante de brechas temporales que reta el binarismo propio del mundo occidental, develando las cualidades que lo vinculan con lo originario.

CAPÍTULO 5. LAS CONTENCIONES Y EXPANSIONES DE LA EXISTENCIA

En la fotografía del llamado *Bailarín*, figura como centro visual el tocado de la cabeza, que incluye una máscara elaborada con plumas de pájaros y dos elementos de contraste sonoro: una pequeña campana metálica anudada a una vara de madera, de la que penden unas tiras de tela. Tal artefacto es parte del tocado y se puede entender que al movimiento del danzante suena la campanita como una recordación del catolicismo.



MT1.3 Bailarín

El contraste aparece en la mano derecha con una maraca, instrumento musical denominado en los diccionarios de lengua española como un instrumento indófono por sus orígenes y localización documentada en América y África. La maraca en proporción con la campana está en una escala de 1:3, mientras que la primera puede medir unos 5 cms de altura, incluyendo la cuerda que la sostiene para que pueda sonar al vaivén de la cabeza, la segunda puede medir unos 15 cms incluyendo el palo, que le permite a la mano derecha del danzante, moverla para provocar el sonido.

Este contraste sonoro, nos lleva a una primera idea de contención de la existencia: mientras se produce un sonido celestial desde la campana como artefacto humano, que funge como una prótesis de la cabeza del danzante, y que ante cualquier movimiento involuntario se manifiesta; la maraca nos lleva a un sonido terrenal, producido por las semillas al percutarse contra el calabazo, esta vez a voluntad de la mano del danzante.



MT1.3. Punctum 1 y 2

Es de resaltar que esta es la única fotografía de la colección de los Dolmatoff que tiene fondo unicolor, por lo que se observa la afroascendencia del ejecutante, y también se puede observar que tiene en la mano izquierda lo que podría ser un pañuelo para secar el sudor que debe provocar el traje bajo el sol intenso, usado durante todo el día de celebración. También es posible observar que la foto del *Bailarín* se ve opaca, aparece quieto y de perfil, posando para la foto del investigador. Esta fotografía es presentada con el epígrafe: “*Este bailarín personifica a una de las águilas de San Juan Bautista durante la fiesta del corpus*”.

A partir de uno de los testimonios recogidos en el trabajo de campo de esta investigación, las Águilas de los Dolmatoff son *Kukambas*, vestidas con tiras de palma de iraca, que cantan:

*“Soy el pajarito
que baja de la nevada,
porque tengo el compromiso
de bailar a la divina Majestad” (V2:519)*

Patrick Morales (2000), investigador y prologuista de la edición en castellano del libro *La gente de Aritama* interpreta la fiesta donde se usa este traje tradicional, como la hibridación que le permitió al pueblo Kankuamo conservar la tradición correspondiente a la Fiesta del sol, nombrada e impuesta por la comunidad católica Capuchina como la fiesta del Corpus Christi.

Desde el punto de vista de la antropología como disciplina, es importante la afirmación de Lévis-Strauss que aparece en la contracarátula de la edición en castellano del libro, quien destaca el trabajo de los Domatoff, entre los estudios relevantes sobre la aculturación y afirma que es un trabajo en el que “(...) la etnografía no está totalmente ausente”. O sea que, aunque Levi-Strauss, su contemporáneo, acepta que el trabajo de los Dolmatoff hace unos importantes registros de la gente de Atanquez como “*monumentos y modelos*”, y que la etnografía ya era utilizada por la antropología, los investigadores-fotógrafos, optaron por la fotografía llamada en este análisis como documental.

Por su parte, aunque Alicia Dussan la coautora afirma en el prólogo del libro que tuvieron conversaciones con los pobladores, es evidente en cada epígrafe el vacío de la consulta con los fotografiados, que sería un procedimiento antropológico propio de la época. Se considera en esta tesis, que algo de etnografía reflejada en los relatos de los kankuamos consultados y del trabajo de campo realizado durante los últimos años, es pertinente para los análisis, así como el de esta foto de la kukamba, que es el nombre originario del *Bailarín*.

La primera vez que vi a los kankuamos fue en “La fiesta del sol” en Bogotá (2007), en la que un grupo que había sido desplazado durante “el tiempo del infierno” (voz de poblador de Atanquez refiriéndose al periodo presidencial 2002-2010). Esta fiesta del sol en Bogotá tenía un fondo de nostalgia por no poderla realizar en su tierra, pero se

retomaba constantemente la alegría del chicote y de la gaita (dos ritmos musicales propios, que dieron origen al vallenato) porque era la celebración del equinoccio de verano, el reinicio del camino del sol. Asistieron más de cien personas, entre quienes participaron varios pueblos indígenas, en algún momento Isaí con la palabra llorosa dijo por micrófono: a pesar de nuestra nostalgia por la tierra, vamos a celebrar con alegría. (Diario de campo)

El hecho de que esa ocasión no contó con ningún ritual católico, como ocurre en el ritual de Atanquez, en el que está imbricado lo católico y las kukambas “como ángeles” y son los que pueden entrar a la misa que inicia la fiesta al principio de la celebración³⁵ permite asociar la foto de las *Kukambas*, como una documentación de la aculturación, o punto referente para analizar, más que la imbricación religiosa, la imposición católica que desde el rescate cultural del pueblo kankuamo, permite diferenciar algunas de las cosmovisiones propias, según relata el profesor Víctor Segundo Arias, así:

Las Kukambas son las aves sagradas, las aves hermanas mayores, que cantaron como la pava en el primer amanecer. Es la danza de la Kansamaria, la danza más sagrada que hacen aún los hermanos Kogui en el sitio mayor de Chendukua, cuenca alta del río Guatapurí. La danza de la Kansamaría se hace alrededor del fuego y con

³⁵ Una descripción detallada de la fiesta en Atanquez, se usó como ejemplo del componente visual en las ritualidades ancestrales, tratadas en el apartado de problematización de esta tesis.

máscara, el kankuamo se ponía el gorro de la Kukamba, que son para el kankuamo los mamos que primero fueron pájaros: mamo Chiguaque era un pájaro anaranjado de cola larga. Últimamente se han estado reuniendo allá... allá llamaron a las autoridades kankuamas para irles entregando parte del gobierno, eso queda allá, a una hora de Maruamake, al pie del Cerro Cirimin, al margen derecho bajando por el Guatapurí. Ahí está la kankurua principal de los kankuamos, allí está el gobierno principal y vive un familiar mío llamado Cayetano. Incluso él se enterró allá en una cueva, yo he dormido allá. Chendukua es entonces un pueblito kankuamo pequeño donde está el Sitio, alrededor giran otros sitios y de allí bajan una red de piedras y con el agua misma hay comunicación con Chemesquemena, estamos comunicados. El mamo mayor tiene todavía una máscara que quiere entregarla a los kankuamos de ahora, a los jóvenes de por acá. Ellos guardan las máscaras todavía. El pueblito está allá casi a 2000 metros sobre el nivel del mar. Del referente católico, no lo sé. (VS619)

Con estos relatos se puede afirmar que la fotografía de los Dolmatoff, a propósito del *Bailarín*, o mejor dicho de la Kukamba, adoleció entonces de una consulta etnográfica como advertiera Lévis-Strauss; que conversaran con la gente de “La loma”, para comprender quién era, o si se quiere a quién representaba. Como que para analizar esta foto tendría que asociarse a Didi Huberman y “rajarla”, de tal suerte que en lugar de ver a un águila de San Juan Bautista, mensajero celestial que protege a los negritos de los diablos, como se mencionó en la descripción inicial de la fiesta, se observe a quien danza en honor al sol, celebrando el camino que

termina y el que reinicia, pasando de un sentido mimético que corresponde a lo que imita, y pasar a lo páthico, que más bien refiere a la emoción producida por la imagen misma de la Kukamba en la fiesta, si se escucha el saber ancestral.

Esta fotografía tiene varios punctums, aquellos del contraste sonoro analizados en un primer momento, que nos llevaron a indagar su origen y a determinar la primera contención de la existencia. Pero también, nos invita a ver la monstruosidad de lo exótico, caracterizado visualmente aquí por el uso del traje tradicional y por el uso de la luz en la composición fotográfica. La figura humana que subyace a la estructura emplumada de la máscara y el tocado, nos habla de un ser mitológico, ficcional, ajeno al orden natural occidental, caracterizado por segmentar lo humano, lo animal y lo vegetal.



MT1.3. Punctum 3.

Lo correspondiente al orden natural en la mirada/tiempo de los Reichel Dolmatoff, claramente sería la figura del *Hombre de la Loma*, que es connotada, que no utiliza la metáfora como figura de representación, y más bien ancla el sentido desde el epígrafe que exalta la resignación y la desconfianza; Por el contrario, en la fotografía del *Bailarín*, a partir de la denotación en la construcción de la vestimenta ritual, empieza a haber unas potencias de lo metafórico, que nos llevan al lugar de la sobreexposición de la figura enmascarada, censurando al sujeto que la porta, nombrando como *personificación* el acto ritual, y haciendo hincapié en que lo que se ve, o más bien en lo vistoso, en un disfraz (ficcional) y no en un ser correspondiente a la dimensión de lo real.

Sobre la caracterización de los monstruos de los mundos indígenas hay una extensa bibliografía, que soporta su uso como una representación visual de lo diferente al paso de las invasiones por América, África, Asia y los pueblos oceánicos; ejemplo de ello son los innumerables mapas que resaltaban lo exuberante a través de figuras como hombres de dos cabezas, gigantes, caníbales, etc. tal como lo afirma la investigadora Carolina Pimentel:

La figura del monstruo ha estado presente de forma permanente en la historia occidental como representación de los límites de la alteridad. (...) estas figuras operaron como metáforas para enfrentar la alteridad desde ópticas diferenciadoras, binarias y excluyentes. De acuerdo a Calleja, proyectamos una imagen deformante, “monstrualizadora” a

todo aquello que nos es distante, hostil, diferente (...) fue un recurso para asimilar lo extraño desde categorías propias y ubicando estratégicamente al observador del lado del espectro que establecía los parámetros de normalidad y superioridad racial dentro de las lógicas coloniales de poder. (Pimentel, 2015, p. 104)

Y si bien en el epígrafe del *Bailarín* no se hace una referencia directa a la monstruosidad, hay dos elementos que nos ponen frente a un segundo gesto de contención de la existencia, y que ubican al danzante en el lugar que Pimentel (2015) llamaría la imagen deformante de la alteridad: El primero, dado por el uso de la personificación, recordemos el epígrafe que cita “*Este bailarín personifica a una de las águilas...*”, manifiesto en el fondo plano de la composición fotográfica, y que elimina la posible relación del danzante, controlado porque solo personifica y no es, con el rito, incomprensible y por tanto incontrolable desde la mirada ajena en el anclaje del referente católico de San Juan. El segundo, dado porque es la primera fotografía de esta mirada/tiempo que nos invita a pensar la ausencia de luz como un rasgo visual que oculta, niega o limpia el saber originario, y que se operacionaliza en la imposición de la docilidad en el cuerpo, quieto, perfilado, amarrado a la pared, dócil ante la cámara, enjaulando al mamó pájaro en el cuerpo que posa, ocupando solo el lugar de una representación casi mítica.

Al respecto, los Reichel Dolmatoff refiriéndose a la cosmovisión originaria afirmarían en su texto:

“el concepto general de universo es que este es un complejo sistema mágico, en el cual el hombre nace y existe, sin la posibilidad de alcanzar seguridad ni paz. La comunidad de los vivos y de los individuos que la constituyen no son nada más que sombras, huéspedes no bienvenidos a un mundo controlado por poderes desconocidos e imposibles de llegar a conocer y que en esencia son hostiles a la humanidad”. (Reichel-Dolmatoff y Dussán de Reichel [1961] 1970b)

Sin embargo, la mezcla entre humano, animal y vegetal, que en este caso se manifiesta en la conexión entre el hombre y el pájaro, difiere de la idea de que ese *Bailarín* sea un hombre-pájaro propio de un mundo desconocido; es más bien un mamó que fue pájaro; es decir la conexión en la visualidad del kankuamo actual con el ancestro, que antes fue otra cosa. En este caso, cuando Víctor Segundo habla de la primera pava que cantó, no se propone animar al pájaro³⁶, y dista también de la imagen de la figura compuesta por la mixtura de un hombre y un animal; ninguna de estas dos variantes de la relación entre el hombre y el animal implican la conexión con el otro ser, sino más bien una suerte de apropiación corporal. Por el contrario, el *Bailarín* no es la mitad de otra composición antropomórfica, y tampoco tiene

³⁶ El animismo es un concepto con un importante desarrollo en la historia de las religiones y la antropología, y ha sido usado por la teoría de occidente para explicar las creencias de algunos pueblos. Consiste en una concepción antropocéntrica, en la cual los sujetos humanos atribuyen razón, inteligencia y voluntad a otros seres no humanos. Al respecto se puede consultar la bibliografía propuesta por Duchesne Winter (2014).

asignada por defecto el alma del animal, él es una Kukamba, una evocación temporal en el aión del presente del danzante, el mamó y el pájaro.

Esta idea de la evocación temporal en el aión durante la Fiesta del sol, puede tener un lugar de análisis también en el corpus fotográfico de la investigadora, donde cinco fotografías, plantean una variación visual en la producción de la imagen del ritual, pasando de la sombra al movimiento:



MT3.3 Kukambas



MT3.4 Negritos



MT3.5 Diablos



MT3.6 Foto familiar

Las *Kukambas* de rodillas, con los tocados emplumados ladeados por la posición de la cabeza, y en el fondo los asistentes, nos muestran una diferencia en la percepción del espectáculo; ninguna de la casi veintena de personas mira directamente a los danzantes. Son seis *Kukambas*, la primera aparece contra el borde del encuadre izquierdo y sólo se le ve el tocado, otras tres de perfil, a quienes les resalta el rostro o el cuello, y dos, que podrían ser lo más cercano a la evocación de la primera pava que cantó, pues ningún rasgo humano sobresale al uso del traje ni a su acción.

Los negritos de sombreros floreados, empuñan las espadas de madera adornadas con motivos católicos donde el cáliz y las custodias finamente dibujados se convierten en imagen del sol dentro de la imagen, que se mueve al paso del camino por el pueblo. También, en la fotografía *Diablos*, el diablo en primer plano, con su traje rojo y su máscara burlona de lengua afuera parece estar quieto, agachado, pero a su espalda la mano de otro diablo destaca el movimiento tomando por la cintura a otro que está delante de él. Y, por último, las mujeres que posan para una *Foto familiar*, abrazan, sonríen, sostienen y se abanicen en la fiesta.



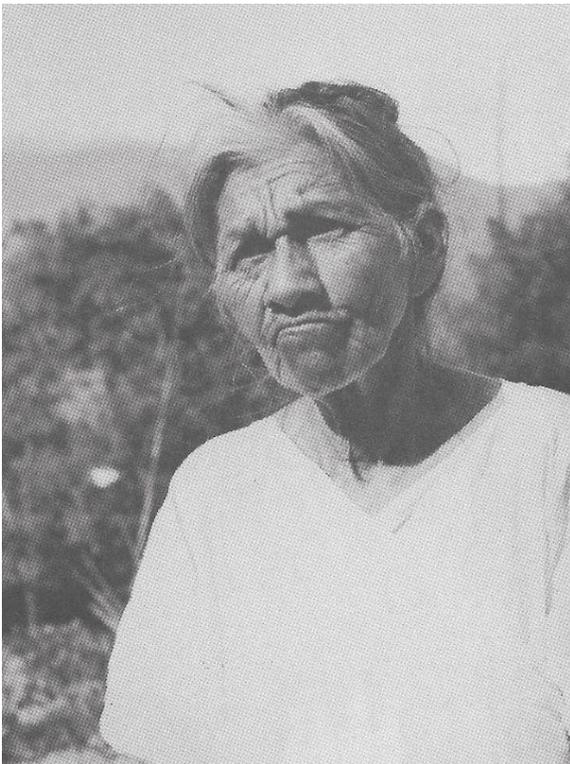
Punctums 1 de MT3.3; MT3.4; MT3.5; MT3.6

Todas las fotografías de la mirada/tiempo de la investigadora muestran un estatuto de la imagen relacionado con el cuerpo en acción, son tomadas en la calle durante la fiesta, lo cual contrasta con el aislamiento de la personificación del *Bailarín* de los Dolmatoff.

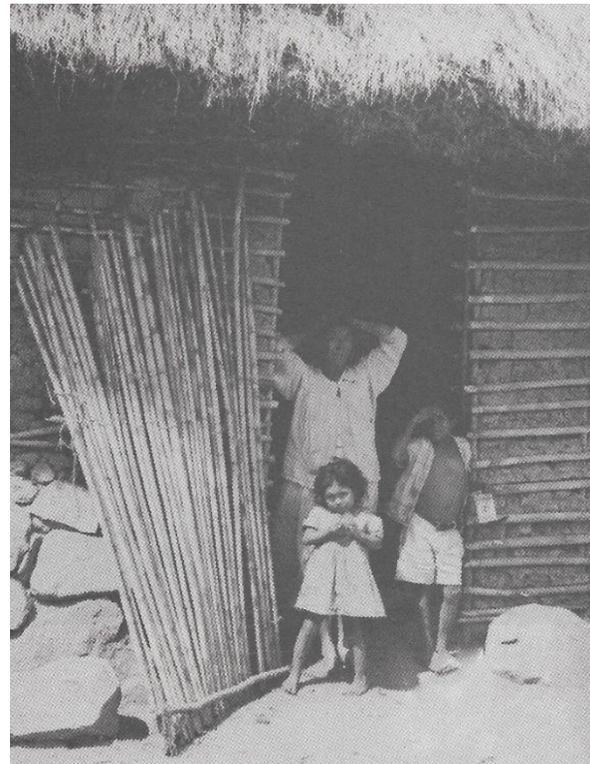
En estas fotografías, hay una coexistencia de los cuatro sujetos de la fiesta, con las evocaciones temporales a las que refieren, en tanto que no se contienen por ejemplo, las máscaras de los *Diablos*, o las vestimentas de las *Kukambas*, o los sombreros de los *Negritos*, o las miradas de las espectadoras, a los sujetos individuales que las portan, quiere decir a los sujetos que protagonizan un espectáculo, sino a los colectivos que transitan el ritual. Al contrario de la soledad del *Bailarín* que abre esta reflexión, las fotografías de la investigadora tienen la mirada puesta en los diferentes bailarines y asistentes a la celebración, e impregnan

las imágenes de rostros claramente definidos, manos, piernas, brazos, cabezas, y sonrisas, todas ellas en movimiento. Hasta podría decirse, al estilo de Didi-Huberman (2008b, pag. 50), que los gestos colectivos son manifestación de la extensión desplegada de la existencia (extensum), en un profundo espacio sagrado (spatium) que se inventa en la transición del rito.

Las siguientes dos fotografías, *Anciana* y *Mujer con niños*, comparten la característica de la sombra, situada en estos hallazgos como segunda contención de la existencia originaria, desde dos lugares distintos: la anciana/momia y la mujer/espectro.



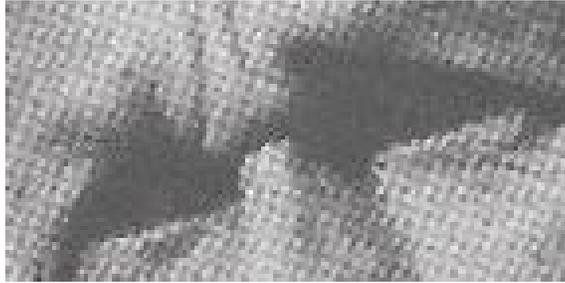
MT1.1 Anciana



MT1.10 Mujer con niños

La fotografía de la *Anciana* presenta en plano medio corto a una mujer mayor. Tiene por centro visual el rostro en ángulo paralelo. La luz, que esta vez entra por arriba y con el efecto de contraluz sobre los ojos, hace que aparezcan las sombras principales de la imagen bajo las cejas, y hacen que se pierda la mirada, es de las fotos que sobreexpone los rasgos indígenas, estetizan sus facciones y las convierten en figuras que evocan las piezas de un museo (Didi-Huberman, 2014). El fondo de la foto se muestra, como en la gran mayoría de ellas, la vegetación, dando cuenta del entorno rural de la población y las montañas en el último plano, su marco de habitancia.

Para la producción de la fotografía *Mujer con niños*, el investigador usa un plano entero en ángulo paralelo, cuyo centro visual abarca los cuerpos de la mujer y los dos niños. Sin embargo, el efecto de la luz del sol entrando por el extremo izquierdo de la foto, sobreexpone los cuerpos de las tres personas, de tal manera que solo se ven claramente los rostros de los niños, mientras que el rostro de la mujer queda imbuido en la oscuridad del interior de la casa, no solo opaco, sino espectral.



MT1.1. Punctum 1.



MT1.10. Punctum 1.

Esta ausencia de luz, estos cuerpos sumergidos en la sombra, son cuerpos invisibles (Didi-Huberman, 2008a); pero en ambas imágenes no son más que fragmentos de los cuerpos y no los cuerpos en su totalidad, los que están imbuídos en la oscuridad. ¿Qué será entonces lo que vela la imagen antropológica, al exponerlos a la luz o subexponerlos a la sombra?

Quizá estos ojos inexistentes y esta cabeza espectral eran la manifestación de algo incomprensible en el acto documental, tal como la personificación del *Bailarín*; quizá lo velado sean las formas de saber originarias opuestas a aquellos condicionantes coloniales propios del tiempo de la primera colección del corpus. Nuevamente el saber originario es contenido en el gesto de la luz sobre los cuerpos parcelados, por exceso o por defecto. Quizá como afirmara Agamben (2005) “la imagen oscura es la imagen que el mundo no quiere ver” y no se quiere ver porque difiere de la función

reproductiva de la ideología y cuestiona el sentido de la ancianidad y de la maternidad en el pueblo.

En este sentido, ambas fotografías conforman dos tipos de gesto: en la primera, la *Anciana*, los labios apretados y un tanto estirados se podrían interpretar como de disgusto, así como la postura ligeramente inclinada hacia el centro, lo cual se evidencia en la sombra del lado izquierdo del cuello de la mujer, que pareciera indicar que está pronta a salir del enfoque de la cámara. En la segunda, los brazos agarrando la cabeza, también sugieren un acto seguido de movilidad hacia el interior de la casa.

Es posible asociar tales índices performativos con Foucault (1966) en el libro *Las palabras y las cosas*, cuando en su magistral descripción de Velásquez en *Las Meninas*, hace ver el movimiento del tronco y de la cabeza del artista, como que anuncia la postura de quien parece asomarse a ver los modelos que pinta, y no se sabe si llega recién a la observación o si regresará inmediatamente a su labor.

“La mayor” como la llamarían hoy los kankuamos, está apenas asomándose al foco del investigador; él luego la señalaría despectivamente como: *“Anciana de raza indígena vistiendo una prenda aborígen de algodón blanco. Estas mujeres son una gran molestia para los aldeanos de actitud más progresista”*. En *Mujer con niños*, los Dolmatoff escogen como pie de foto el siguiente enunciado: *“En el barrio de La*

Loma muchas mujeres viven solas con sus hijos". Esto ancla el discurso fotográfico en una relación posicionada en la segmentación etaria en la primera, y en la segregación de la relación género y raza en la segunda, y pone de manifiesto una intención de homogenización ideológica (Rivera Cusicanqui, 2015) que antepone las ideas de progreso y masculinidad, en el acto de velar los fragmentos corporales de las que protagonizan las imágenes.

Es necesario decir que actualmente, a las mujeres mayores se las destaca como las "Sagas" o sabias, y fundamentales baluartes en la recuperación de la cultura. En ambos enunciados, hubiera sido importante que le agregara el nombre del vestido, *la manta*, hecha de algodón blanco que era procesado totalmente por ellas, desde la cría de las ovejas y el hilado, y para la que aún hoy se utiliza la carrumba como instrumento de tejido.

Respecto a la segunda parte de la afirmación de los Domatoff sobre la *Anciana*, la manera de mirar a los mayores se contrapone a la concepción occidental de ancianidad con la comprensión de importancia tradicional de los viejos (sagas y mamos) de los pueblos originarios. Así pues, en el Resguardo los organismos de autoridad están conformados por mayores, y se da gran importancia a la sabiduría alcanzada con los años. Por ello, lo propio está enlazado con saberes ancestrales-viejos, y los mayores no son una gran *molestia*, o gente para segregar en ancianatos.

Al respecto de la segmentación de la población por edades acostumbrada en occidente analizada por Foucault (1978), en *Microfísica del Poder*, en tanto como es sabido ha sido manejado en occidente por siglos en persona de los “varones, blancos de mediana edad y de familias que ostentaron dominio y riquezas sobre los de su entorno” así, fueron asignados quienes no tuvieran tales características a niveles de subordinación, cuando no de exclusión en cárceles, hospitales psiquiátricos o la misma escuela; lugares de los que quedan hoy muchas secuelas. Tal segmentación se ve en por lo menos seis edades, que se acumulan en espacios y tiempos distintos: primera y segunda infancia, preadolescencia, adolescencia, adulto, adulto mayor; provocando cada vez más rupturas y tratos discriminantes.

Ahora bien, entender a la *Anciana* como “*una gran molestia...*”, o hacer énfasis en la soledad de la *Mujer con niños*, es el tono que pervive en toda la producción de *La gente de Aritama*, de tal suerte que el grupo no progresista es calificado como el otro, que no cuenta como válido. Sin embargo, ese otro grupo nombrado por el investigador como de “La loma”, es precisamente el que conserva las costumbres y corresponde a los que están de acuerdo con el rescate de los saberes originarios.

Por ello, se puede considerar el contraste que se establece en el tiempo desde el aporte documental hecho por los antropólogos, con las arrugas del rostro de la *Anciana*, que corresponden más bien al orden visual del despeluque tratado en capítulo anterior, y que se relaciona con aquellos sujetos que conservan las

costumbres, lo cual deviene en el rescate político logrado en 1987 y en la conformación de la Organización Indígena Kankuama -OIK, donde se establecen organizativamente como pueblo.

Se pueden asociar tales contrastes con una ida y vuelta por los conflictos de la colonización, que está manifiesta en el tríptico construido en la relación momia/monstruo/espectro, donde los propios de la tierra que la habitan son criticados por los colonos y sus descendientes. A finales del siglo XX ganan el reconocimiento y hoy son los protagonistas en este análisis, que deja ver la resistencia de los originarios. Otra identificación de esa cultura occidental que ha llevado al planeta a crisis en todos los órdenes, en contraposición con las maneras de ver el mundo de las culturas originarias de respeto y de vida desconocidas por los colonos, inclusive por los estudiosos que no llegaron a comprenderlas en su complejidad.

Entonces, las fotografías *Anciana* y *Mujer con niños*, con las características de performatividad y segregación, pueden acompañarse con la fotografía del danzante, en una suerte de trilogía contentiva compuesta por anciana-momia, mujer-fantasma y bailarín-monstruo, cuyo rasgo principal es la sombra como experiencia que supera la técnica posible de la cámara y de quien la obturó, pues la mirada de los modernos, como en las imágenes de los muchachos del capítulo anterior, aparece más que nítida.



MT1.1. Punctum 1.



MT1.3. Punctum 3.



MT1.10. Punctum 1.

En la mirada/tiempo propia, la producción de Víctor Segundo Arias nos ofrece dos fotografías que tienen como centro, su relación con personas mayores, con la ancianidad: por un lado, la del *Hate Mindiola y el Viejo Juan*, y por otro, el *Tío Tomás*.

La foto del *Hate Mindiola y el Viejo Juan* es una foto borrosa, apremiante, una foto de camino, una foto deprisa. Dos hombres mayores aparecen en el extremo izquierdo, el Señor Juan y el Hate Mindiola, ambos médicos tradicionales, guías espirituales, a quienes se pide consejo, sabios. El Hate, que vive en Chemeskemena desde el 2005, porque fue asignado allí, viste traje tradicional Kogui, con tres mochilas cruzadas y el cabello suelto a la usanza de este pueblo. Juan viste camisa, pantalón y sombrero, solo una mochila lo acompaña. Un poste eléctrico corta la foto en dos, y se atraviesa ante un cañaveral, que parece más una cerca. La luz del sol se refleja en el vestido blanco del Hate y en la camisa blanca de Juan. Ambos hombres miran fijamente al espectador, al fotógrafo: “*Ahí van frente*

a la escuela, yo los vi y salí, y dije: los voy a capturar, porque eso no se puede dejar pasar” (VS: BgF1).



MT2.3. El Hate Mindiola y el Señor Juan

Víctor logra una pieza fotográfica que no tiene grandes cualidades técnicas, pues para él no era lo fundamental; pero logra el encuentro de dos pueblos, y la imagen de la tradición que evidencia la complementariedad, casi como un reflejo de los rituales que hacen diariamente en las Kankuruas o cuando hacen trabajo de pago, un acompañamiento, un contraste, esta vez es una luz y no una sombra la que hace la juntura de los dos personajes del pueblo. Una complementariedad que llamarían ellos hermanamiento de pensamiento, que se da en el actuar juntos: *“Juan ha estado aprendiendo del Hate y el Hate de Juan. Pero el mayor Juan también dice que él aprendió de la naturaleza, <yo aprendí mirando, escuchando a mi papa>, porque a él no lo dejaban acercarse casi; pero siempre él acompañaba a*

una saga legendaria, la saga Filomena Pacheco, ella era... la jefa de todos esos Mamos” (VS: BgF1).

Hay dos lugares también, aquel por donde pasaban (visible) *“por ahí tuvo los inicios Chemeskemena, por ahí vivía el Mamo Chema, el Mamo mayor, el que por vez primera llegó a Chemeskemena; el que pidió el permiso a las lagunas para estar ahí, con su saga Chema. Ahí está lo masculino y lo femenino” (VS: BgF1)*, y aquel a donde iban (invisible), casi un secreto si no se hablara con el fotógrafo: *“Allá van al mayor, el de los cuatro pueblos, un sitio poderoso, entre Guatapurí y Chemeskemena”.* (VS: BgF2) El primer lugar se muestra en la fotografía sin intención, el segundo aparece después, en la intención expresada en el acontecer de la foto.

Esta es una foto retomada, vuelta a hacer, que aprovecha la posibilidad de ver, una foto que había esperado su tiempo, porque las otras se borraban o no salían bien, pero como afirma Didi-Huberman (2008a p. 43), “es preciso saberse solo, o sea, preparado para afrontar lo desconocido y saber multiplicarse, o sea, moverse y metamorfosearse. Saber ponerse enfrente y saber crear todo un mundo de perfiles nuevos, esperando el perfil sublime, el definitivo”. El perfil sublime en esta fotografía, es sin duda el vínculo afectivo entre el fotógrafo y sus actores, pero sobre todo implica una sensibilidad del fotógrafo ante lo sagrado que se manifiesta en los lugares y los sujetos.

Por eso Víctor dice: *“Yo ya la había tomado, pero ahora me echaron para el salón de atrás y ya no tengo la oportunidad de ver, y claro yo veo a alguien y me llama la atención y voy. A las que van llevando leña, salgo corriendo y... ¡chazzz!”* (VS: BE3). Esa posibilidad de ver, más dada por una posición particular del fotógrafo sobre el territorio, que por una aptitud técnica ante la cámara, nos muestra lo que Víctor hace con sus fotos: un discurso visual alterno, sin exotismo (no es exótico para él ver pasar al Hate y a Juan frente a la escuela, como si lo fuera para un foráneo), pero con el propósito de no dejar que el momento pase, como un orden visual de memoria permanente.

Las miradas de los dos hombres, a pesar del desenfoque de la imagen, son cuestionadoras: *“Míralo como me miró, y el Señor Juan también, pero ya está; ya ahí me saludaron, ellos no me dicen nada a mí, él tiene mucha confianza, va a la casa y come, siempre llegan allá”* (VS: BgF1). Es como si un niño pequeño estuviese haciendo una travesura, pero su padre lo descubre y lo mira con enfado, pero con ternura. *“¿Y si no hubieras sido tú el que toma la foto?, uf, se emberraca (molesta), ellos son muy celosos con eso, no les gusta que les tomen fotos, no están acostumbrados”* (VS: BgF4).

La costumbre de ser fotografiado es propia de lo urbano, pero la fotografía de Víctor es un espacio de recuperación de la memoria de lo rural en los tiempos actuales,

sobre todo cuando la afirmación de la identidad se hace desde lo sagrado, como se evidencia en este testimonio: “*aquí (en Bogotá), yo si me he alejado de esa parte espiritual, porque no la aplico (...) yo estaba muy alejada de la madre, y si yo no me acerco a ella, pues se pone molesta*” (E:T10). Este ver y esta cercanía con el ver (las plantas, los mamos, en síntesis el todo en composición del territorio), es lo que Didi-Huberman llamaría un vehículo de memoria, “la imagen fotográfica admite... una función épica, alegórica y lírica, como trasgrediendo su naturaleza inmediata de documento de la historia” (2008a, pag. 209).

La otra fotografía que nos invita a resignificar la contención de la existencia hallada en la mirada/tiempo antropológico es la fotografía del *Tío Tomás*. Es un retrato de cuerpo entero de un hombre mayor, sentado en una piedra blanca y grande cerca del río. El color de su ropa se parece al de las piedras que circundan la escena, como si estuviese camuflado en el paisaje; solo resalta su piel, un poco más oscura y al fondo el follaje verde. Tiene las piernas cruzadas, una mano en una pierna y la otra sobre la boca, como reflexionando. A su lado se ve un palo largo, que se sale del encuadre; parece la versión Kankuama de *El pensador*.



MT2.4. Tío Tomás

“Ese es el tío Tomás Talco, él siempre va a bañarse al pozo donde se baña el colibrí verde. Ellos aún conservan la costumbre de bañarse desnudos, él estaba esperando que yo me fuera pa quitarse la ropa y bañarse, y yo llego y lo capturo, pero ahí él ya está bastante mayor” (Vs7BgEni).

La figura del pensador nos lleva necesariamente a tres referentes artísticos: la estatua de Alberto Magno (reproducida en varias universidades del mundo), la escultura de Rodin y el óleo del pintor ecuatoriano Oswaldo Gayasamin. En el primer caso, se trata de una obra de Gerhard Marcks, pionero del movimiento Bauhaus, que resalta las cualidades académicas de Alberto Magno; en el segundo caso, la reconocida escultura de Rodin se destaca por representar el pensamiento en

movimiento; y la obra de Guayasamin encarna la pesadumbre del hombre latinoamericano que sufre.

¿Quizá es este sufrimiento, característica propia de la visualidad del humano que piensa? En la fotografía de Víctor Segundo, Tomás no se tensiona, no se percibe sufriendo, no se siente doloroso; solo espera y piensa, en una postura tranquila; y si bien su vejez es evidentes en las líneas de su rostro, sus brazos, sus manos y su cabeza, parece sonreír mientras piensa, además de que el fotógrafo sugiere: *“Está muy pensativo, y no estaba posando, si ese no se deja tomar fotos” (VS9:Bg14).*

El sufrimiento y el dolor de este pueblo se mueven en el lugar de las resistencias ocultas. No son poses intencionadas, es decir no se entienden como lugares para ser vistos por otros; esta fotografía de Tomás, por tanto, es más bien una suerte de alegoría al sufrimiento, o sea un discurso casi imperceptible que se manifiesta en este caso la falta de sufrimiento, mediante el cual el pueblo expresa su forma de vivir la opresión histórica. Según Scott (2000) a diferencia del discurso público, el discurso oculto, es la expresión misma del sentimiento de los invisibilizados.

De esta manera, la alegoría del sufrimiento, expresada en el discurso oculto de la tranquilidad del tío, debe ser entendida como la manifestación de una convención oculta en una no-variación de la expresión, que según Didi-Huberman (2008a) es al mismo tiempo “la expresión de la autoridad, expresión secreta, a causa de la

nobleza de sus orígenes, y pública en función del terreno [histórico, político] donde se ejerce” (p. 193)

En esta imagen, la expresión de la autoridad es aún más asombrosa, representada en aquel palo que se asoma en el extremo izquierdo inferior de la fotografía. “La piedra esa fue producto de la creciente que hubo ahorita del río, y quedó un banco con una mesa. Y el bastón no solo es para apoyarse, sino que representa el gobierno; Serankua tenía su bastón de oro, y no todos los bastones son así, también hay bastones que a uno le entregan y lo mete a la mochila. El bastón de la educación, por ejemplo, a mí me lo entregaron Hate Mindiola y otro Hate” (VS9: Bg12).

Esta propuesta intencional y de oportunidad del discurso del fotógrafo, y la alegoría del discurso oculto del *Tío Tomás*, nos pone ante los ojos una oscilación temporal en el aión: entre los ancestros vivos y su lugar en la imagen (el pensador), desde el momento que se produce la foto (después de la creciente) y de allí a los padres espirituales de La Sierra (tiempos inmemoriales), para ir nuevamente al presente (conversación con el autor sobre la foto) y regresar al momento en que al fotógrafo mismo le entregan el bastón de la educación. Quizá por eso, una imagen como esta se atesora: “*Yo quería que saliera la piedra y el bastón. Eso es único, eso se lo regalo a usted*” (VS3 Bg12). Es ese movimiento de lo que deviene entre la tradición

y la memoria, es lo que Barthes describió como “el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad” (1990: 44).

El análisis propuesto hasta aquí, quizá puede verse como un plano de inmanencia, en tanto permite partir y volver en un sistema de imágenes, en el cual aparecen dos variaciones de una contención y una expansión de la existencia originaria como brote del tiempo del aión: la primera, dotada desde la significación de las relaciones campana-celeste, ojos-vacío, mascara-San Juan y rostro-amputado, que contienen la existencia nativa en la negación y el desconocimiento del saber ancestral; la segunda, dada por la relación maraca-tierra, ancianos-saber, cuerpo-movimiento y pensamiento-sufrimiento como huella de resistencia en el territorio sagrado.

CAPÍTULO 6. VISUALIDADES DE LA COMUNICACIÓN CÓSMICA

Este capítulo busca describir los hallazgos concernientes a las performatividades y a las relaciones fractales de la imagen, que se vinculan con el concepto de *comunicación cósmica*, planteado recientemente por Jeannette Plaza, en su tesis *“Propuesta matricial de diálogo de saberes desde la comunicación de lo sagrado”* (2019). Este concepto, construido de forma colegiada con los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta en el compartir de experiencias sagradas, plantea la relación de interpertenencia de las existencias de diversa naturaleza, a partir de cuatro elementos constitutivos: los micro y macrocosmos, el movimiento del tiempo, la sintonía con el todo y la contemplación como estado comunicacional.

Al ser una categoría que evidencia la multiplicidad compleja de lo vinculante, está relacionada con la trascendencia de los tiempos y los espacios, pero también invita al arraigo en los territorios que habitamos; en palabras de la autora *“es ser maestros de nosotros mismos para develar con otros los sentidos/sentires que son inconcebibles en soledad”* (Plaza, 2019). Esta concepción, podría acercar respuestas a la pregunta central de esta tesis por los órdenes visuales propios, en tanto que la comunicación cósmica se considera como una *“condensación de los principios de articulación individual y colectiva con el todo, lo que se llamaría estar*

de acuerdo con los principios universales de la vida, que nos lleva a que sea cósmico el encuentro de las existencias” (Plaza, 2019).

¿Por qué utilizar la geometría fractal para ensoñar las fotografías? ¿Interesa obtener medidas o hacer transpolaciones o progresiones? Entendiendo que la geometría abstrae lo común de las formas de los cuerpos en los espacios y sus relaciones -y que en el griego antiguo significaba medida de tierras-, es posible que el análisis visual dé paso a posibles mediciones aproximadas con el ajuste de cotas máximas y mínimas de error en los perfiles, como se usa para mediciones en diversos temas. De todas maneras, tales medidas posibles no son lo fundamental de esta búsqueda, el propósito está más concentrado en la identificación de marcas fractales entre elementos de diferente naturaleza, que dan cuenta de la interperthenencia simbiótica de los seres existentes en los espacios de interacción físico, ecológico, social y metafísico (Plaza 2019).

Se trata entonces de vincular cuerpos de diferente naturaleza (diversos en sus tamaños pero congruentes en sus formas), a la manera de la teoría fractal; es decir leyendo su semejanza de forma y su posible réplica de magnitud, identificando patrones en sus estructuras (Cabezas, 2015). Por lo cual, acaso sea posible a partir del hallazgo de tales patrones, para hablar de réplicas estructurales armónicas en las visualidades ancestrales.

Este hallazgo, da cuenta de la visualización de perfiles representados en una diversidad de linealidades, que permiten especificar el reflejo de planos de inmanencia en los que se muestran algunas proporcionalidades congruentes de la existencia ancestral, mediante el uso de modelos geométricos. Estos perfiles dan cuenta del principio de unidad, que le da sentido a la *comunicación cósmica* (Plaza 2019), basado en un principio de semejanza por paralelismo, en combinación con la similaridad fractal.

La función matemática de la similitud corresponde a que un elemento o conjunto de elementos posean la propiedad de isomorfismo en relación con la otra. Si esta forma es parecida o igual, no es solo por una casualidad, sino porque en la forma del elemento y el conjunto se condensa todo el sentido de ser y existir de cada uno, y la relación de interdependencia del uno con el otro. En una aproximación desde las ciencias sociales, Douglas Hofstadter (1979) afirmaría que:

El ejemplo más sobresaliente al respecto es el del lenguaje humano; a menudo la gente atribuye significados a las palabras mismas, sin advertir en absoluto el muy complejo "isomorfismo" que es, en realidad, lo que las dota de significación. Se comete con harta facilidad este error, consistente en atribuir toda la significación al objeto (la palabra), antes que el vínculo entre ese objeto y el mundo real. Se lo puede comparar con la creencia ingenua de que el ruido es un efecto colateral, de carácter necesario, de toda colisión entre dos objetos. Se trata de una creencia falsa, pues dos objetos pueden chocar en el

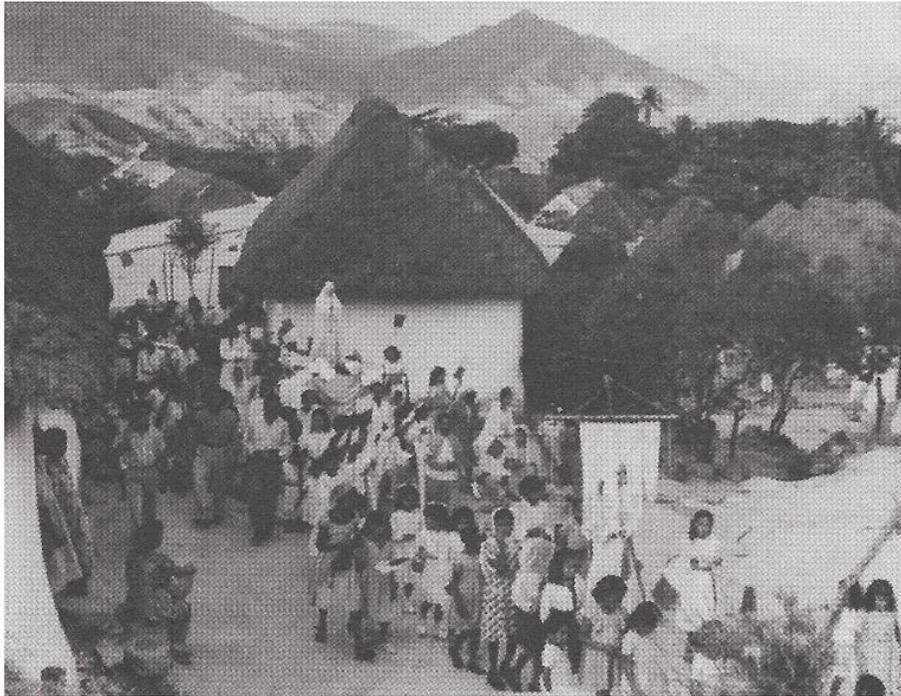
vacío, donde no producirán el menor sonido. En este caso se repite la equivocación que deriva de atribuir el ruido exclusivamente a la colisión, y en no reconocer la función del medio, de lo que hace de vehículo entre los objetos y el oído (p. 139).

Entonces, el ser humano como parte de esta interdependencia también “traslada” como refiere Barthes, mediante la *comunicación cósmica*, el sentido vinculante de las diferentes dimensiones de la existencia, de lo cotidiano particular -expresado en los punctums- con un determinado contexto social, político y de lo sagrado - condensado y reflejado en el studium- y en donde elementos y conjuntos confluyen desde la integración que impulsa el accionar social colectivo, que es sentido, y a su vez es transfigurador del sentido en relación con los momentos del cronos y del aion.

Esta interacción e integración de diferentes niveles de existencia la explica Víctor Turner (1987) desde una *Antropología del Performance*, donde los símbolos no son solo representaciones sino también realidades que se transmutan y reconfiguran, se traspolan y resignifican en lo que denomina *drama social*. En el marco de esta performatividad, la materialización de las metáforas se da en la interacción colectiva que plasma, en distintos estadios de expresión de la realidad, los valores, saberes y aspectos profundos de la cultura, como parte de un sistema integrado y contingente (p. 16).

En el contexto de la Sierra Nevada de Santa Marta, lo sagrado permea la realidad y, por tanto, toda interacción social desde la inmanencia de los seres y entidades espirituales presentes: las montañas, las piedras, los ríos, los bosques, como parte no solo de un paisaje sino de una cosmovivencia en la que la interdependencia de las acciones con el pensamiento se expresan continuamente en la performance de los actores, y que se manifiestan en esta tesis por medio de la conjunción de la imagen fotográfica en las tres miradas/tiempos.

Fractales de la montaña



MT1.9. Procesoión

La foto nombrada como *Procesoión* muestra en el encuadre a los participantes durante el andar de la procesión con *trajes de domingo*³⁷, mientras que solo se ve a dos observadores en la esquina inferior izquierda con una vestimenta que se podría asociar con lo cotidiano. Adelante, abriendo el evento se observa a un grupo

³⁷ Los trajes de domingo hacen referencia a vestimentas que se reservaban para ocasiones especiales, en pequeñas poblaciones o áreas rurales. Durante la semana el trabajo de campo y de exigentes faenas físicas marcan aún hoy la diferencia con el domingo, día de encuentro en el centro del pueblo.

de niños con un estandarte³⁸ y hacia atrás adultos que llevan una imagen de la virgen.

La fotografía permite relevar la presencia de cuatro elementos con una relación de similitud fractal, a partir de cuatro punctums: la montaña, la kankurua, la estatua de la virgen y el estandarte llevado por los niños. La forma piramidal compartida entre ellas, en diferentes dimensiones que sin ser exactas son similares, comparten una relación simbólica en cuanto a una base que se expande hacia la tierra y una punta que se dirige hacia el arriba, hacia los cielos. Cada uno de estos elementos tiene una significación espiritual en el contexto de la Sierra, así como de la *Procesión*. La relación de similitud se plasma en el espacio tiempo de la procesión en la que, gracias a la imagen, confluyen los elementos mencionados, en el tiempo y recorrido espacial de lo sagrado.



MT1.9 (Der-Izq)

Punctum 1. Montaña

Punctum 2. Kankurua

Punctum 3. Virgen

Punctum 4. Estandarte

³⁸ Los estandartes son insignias que se utilizaron inicialmente en la edad media para anunciar el paso de ejércitos, personajes o en general desfiles religiosos o militares.

Hasta aquí, podríamos entonces afirmar que se visualizan las recientes adhesiones de elementos foráneos, que se integran en el contexto ceremonial de la procesión como reflejo de una realidad que se podría llamar postcolonial, pero que aún se mantiene en el contexto del tiempo de lo inmanente con la presencia de lo sagrado-ancestral.

Las imágenes de la Virgen y del estandarte, son tanto reflejos de lo colonial, como formas de resistencia cultural que permiten la permanencia de las prácticas y tradiciones. El vínculo de la Virgen con las montañas, como santuarios naturales, tiene amplia tradición en el mundo católico por la relación espiritual con la tierra, el agua y el mundo subterráneo. Tanto la estatua como el estandarte, son figuras geométricas isomorfas, que en conjunto con la montaña y la kankurua, se cohesionan de forma fractal en la forma piramidal de su parte superior, y su connotación espiritual de relación con una entidad femenina.

También hay un primer desplazamiento que emerge en la procesión misma, en la que el grupo de personas que carga a la virgen debe moverse conjuntamente por las calles, formando una suerte de fila. Quizá este elemento de performatividad expresada en el tumulto, hace resonar el cronos de los desplazamientos forzados vividos por el pueblo en la invasión europea, y lo vincula en el tiempo del aion, con los desplazamientos violentos de las épocas más recientes, documentados ampliamente en el primer capítulo.

La relación de estos desplazamientos en el cronos y en el aion, hacen emerger un orden visual contrario, que se oculta y se guarda, que casi pasa desapercibido, como la lengua Kankuama entregada a los Koguis para su protección³⁹, y que se expresa en una potencia propia de la quietud en las imágenes. Vemos entonces, la quietud de las piedras en diversas imágenes, en consonancia con la quietud de quienes contemplan la procesión, y vemos la montaña y la kankurua como una permanencia de esta quietud, que vincula la tierra con el cielo, como parte constitutiva de la *comunicación cósmica*.



Punctums del no movimiento – de la contemplación en MT1.5; MT1.4; MT1.9

³⁹ Según la tradición, la lengua Kankuama fue entregada al pueblo Kogui para que la resguardara durante los procesos colonizadores. A principios del 2010 el profesor Víctor Segundo Arias, hizo una propuesta al consejo de mayores para realizar un trabajo académico sobre esta lengua, a la manera de la lingüística clásica, que incluía la recuperación de ciertos fonemas y la construcción de diccionarios parciales. Sin embargo, los mamos sugirieron no realizar este tipo de trabajos, ya que lo único que va a tener como resultado es la lengua, y por lo tanto la cultura fragmentada, sin sentido, solo con significados limitados a la figuración. De acuerdo con los mamos, la lengua hay que encontrarla con todo lo que ella contiene, va emergiendo en diversas situaciones de una manera esencial, emerge el objeto, con su denominación y todo su mundo a cuestas, emerge incluso lo resguardado de uno y de todos los nombres.

La contemplación del orden de la *Procesión* está en conexión fractal con los elementos asociados del entorno medioambiental, social y espiritual, con la presencia de las piedras como vínculo de la acción, con la madre tierra como agente de lo inmanente; de su fuerza -como la de los espectadores no participantes- de construcción del espacio de la expresión colectiva gracias a la existencia de los contempladores de la acción como parte de un todo sistémico y correlacionado. La unión o unidad se presenta así como un eje epistémico de la *comunicación cósmica* entre diferentes dimensiones de la realidad. Esta unidad la contemplan y materializan geoméricamente las montañas como elementos propios de la naturaleza que a su vez son entidades espirituales de gran importancia para los pueblos Kogui y Kankuamo.



MT3.7 Bukunkuzo

La foto del *Bukunkuzo*, tomada por la investigadora en el territorio, condensa la visión ontológica de la inmanencia. Es de esta montaña sagrada “la de las mejillas plateadas” (VS019), de la que según el mamo José Gabriel, nacen más de setenta ríos. Unos y otros permiten identificar el concepto de unidad cósmica (Plaza, 2019) que integraría tales perfiles, ya que las naturalezas de lo que representan se mueven entre los espacios físicos, ecológicos, sociales y metafísicos. Se suma otro aspecto de la unión entre el arriba y el abajo con el *Bukunkuzo*: los ríos que fluyen desde arriba hacia abajo, abriendo caminos y manteniéndolos para que la vida exista y sea, como don de la montaña para los valles. Una pirámide de agua que irriga a todo lo que existe en su tránsito, un vínculo que se explaya más allá de lo evidente y que hace parte de la relación simbiótica entre la montaña y el valle, los ríos y la vida. De la misma manera, la neblina que cubre la cima del *Bukunkuzo* reafirma la vinculación de la tierra con el cielo, donde la manifestación del agua en uno de sus estados físicos, materializa tal relación en lo visible.

El *Fractal de la Montaña* está también presente en la foto del último momento de la construcción de la Casa de Pensamiento, tomada por Víctor Segundo. Se apuntala la relación del arriba con el abajo, en la que ser desde abajo, es conectarse con el arriba; es ese ángulo el que conecta la tierra de la casa ceremonial con el cosmos. El arriba-abajo dado por la relación visual entre la nube y el árbol que apenas sobresale al margen de la imagen.



MT2.5. Entechando

En la autoselección de imágenes que hizo el profesor Víctor Arias, ubicó el siguiente texto describiendo la fotografía: “Acto sublime es ponerle el pico a una casa de pensamiento, la casa de pensamiento de la escuela de Chemesquemena. Evoca a nuestros padres espirituales cuando entecharon los picos nevados”. VS, B17). El vínculo entre el techo y la montaña está establecido ancestralmente como se aprecia en el texto.

Es un techo heterogéneo, casi se puede sentir la textura de las palmas secas, una interposición de ramas despelucadas, propias del orden visual originario, a partir de la cual se organiza y se asocia el pueblo. El hombre sobre el techo es ese portador del saber ancestral, que en tiempos del aion podría ser el vinculante con los padres

y madres espirituales, y que como producto de la interacción con el medio ecosocial, convoca la presencia del cosmos en la acción de entechar.

De la misma manera, en la foto de la investigadora denominada *Maruamake*, se visualiza que la cúspide de la teoroarica o casa ceremonial (en el centro de la imagen), tiene dos salientes a manera de antenas, que como la otra casa de pensamiento de la fotografía anterior, permiten apreciar formas piramidales fractales que entran en consonancia con las montañas de la Sierra, haciendo una enunciación visual de la correspondencia entre el espacio social, físico y metafísico.



MT3.8 Maruamake

Tales de Mileto aporta también algunas pistas para esta modelación geométrica, por medio del teorema de semejanza por paralelismo, en el cual un triángulo es

semejante a otro cuando sus ángulos son congruentes, quiere decir que sus lados homólogos sean proporcionales y viceversa:

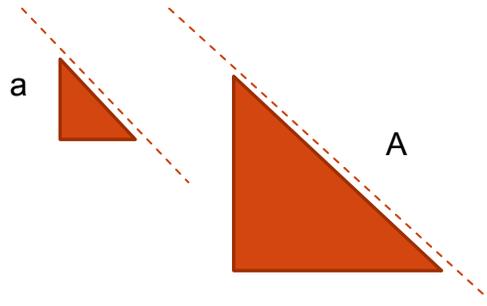


Diagrama 13. Triángulos con semejanza por paralelismo.

Con lo cual,

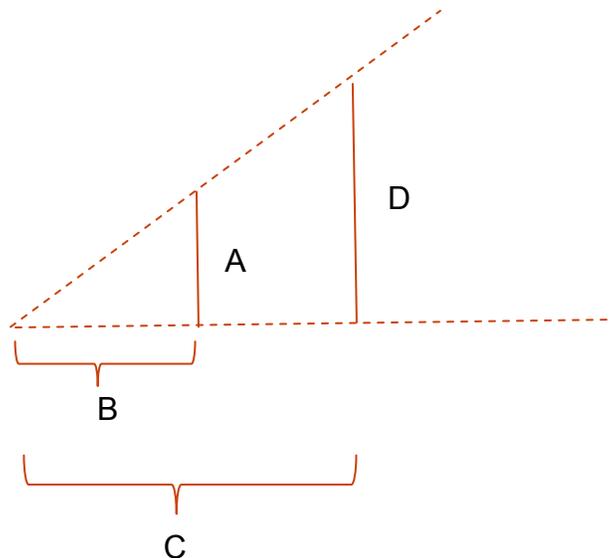


Diagrama 14. Triángulos semejantes por lados homólogos y ángulos

El teorema afirma que “si en un triángulo se traza una línea paralela a cualquiera de sus lados, se obtiene un triángulo que es semejante al triángulo dado”.

Lo que lleva al corolario:



Lo cual quiere decir que hay una relación proporcional entre esos triángulos con la característica común de la línea o lados paralelos: si alguno de los lados aumenta o disminuye, los otros también. Este principio es correspondiente con el principio de unidad cósmica que hace parte de la relación entre comunicación y cosmovisión, donde cada elemento de un todo afecta-interviene a los otros de los que también hace parte⁴⁰.

La emergencia del *Fractal de la Montaña* en estas fotografías, muestran que tanto lo inmanente como lo momentáneo se conservan vigentes, en un diálogo en donde el ser originario es parte de un sistema ancestral de vinculación de dimensiones diferentes, y a su vez hace que lo constituido sea referente y significado de lo que se constituye, entrelazándolo por medio de la función de similitud de la figura

⁴⁰ Se encuentran unas medidas aproximadas de la teorarica Kogui de la fotografía de la investigadora de 14 metros de alto por 14 de diámetro. Como a simple vista se observa, la similitud entre la fotografía del *Bukunkuzo* y los techos de las diferentes miradas/tiempo, se pueden trazar las paralelas de los ángulos para esos espacios afines tridimensionales, es decir que unas rectas y un plano pueden ser paralelos y también la coincidencia de variedades lineales, que serían casos particulares de paralelismo. ¿Quizá se pueda aventurar que se extrapole la proporción de los 14 metros de la teorarica a 1400 del Bukunkuzo?

piramidal; ésta comprendida en el marco de la geometría fractal, tendría propiedades relacionadas a una geometría no euclidiana, en tanto no se define por líneas rectas y limpias, sino que vistas con detalle dejan intuir las hojas, ramas y árboles; unas que aún buscan al sol y otras que crecieron buscándolo.

Volviendo a la fotografía de la *Procesión* de los Reichel Dolmatoff, se muestra una casa más grande que pareciera una Kankurúa Kankuama, por su forma cuadrada con aristas sesgadas, que se desconoce en el texto que escogen los investigadores para anclar la imagen: “Niños de la escuela cargan una imagen de la virgen en una procesión solemne liderada por un sacerdote que se encuentra de visita”. Como está claro hasta aquí, se revela una relación fractal entre el abajo y el arriba -la kankurua y la montaña-, a pesar de que los Dolmatoff no tuviesen la intención de registrar dicha relación de autosimilitud. Entonces, si la geometría fractal refiere a una geometría de la naturaleza y el cosmos, podemos afirmar que el principio de similitud es aplicable a registros visuales que se hayan tomado, indistintamente de la orientación o posicionamiento del fotógrafo, y según sea el caso y contexto, como se viene evidenciando.

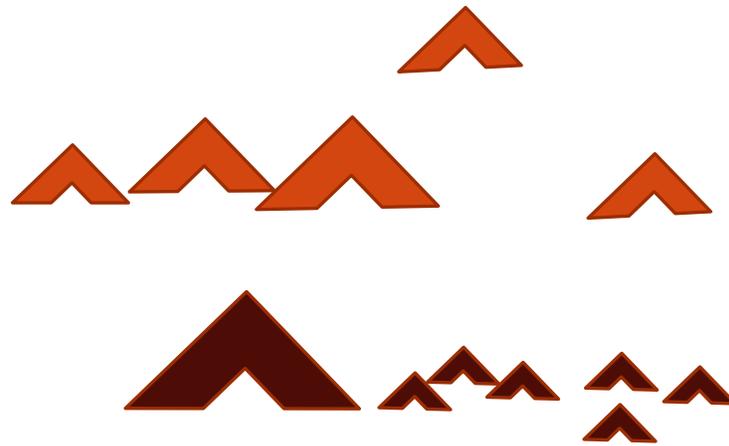


Diagrama 15. Aplicación de principio de similitud

Refleja autosimilitud simple de picos de las montañas y de los techos de las kankurus y teoricas que asemejan en sus formas, pero con tamaños diferentes.

Las aplicaciones posibles a partir de estas capacidades propias de los pueblos originarios, que les permite mantenerse conectados con el entorno extendido, de maneras significativas, pueden mover las fronteras de la geometría fractal para que con un salto cualitativo se encuentren aplicaciones que incluyan comparaciones de estructuras de diferentes naturalezas, como son los filos de las montañas, equivalente quizá a costas de mar y construcciones de techo, como antenas que vinculan con el infinito (abstracto), pero que en ambos casos es posible concretar mediante modelajes geométricos basados en la similaridad (Plaza, 2019).

Fractales del bosque y de la vida-muerte

En la fotografía *Hombres Palanca*, se erige un grupo de once hombres que tratan de mover una roca grande. Es un gran plano general; cinco de los hombres no miran al fotógrafo, uno ubicado a la izquierda, quien indica un fuerte movimiento de sostén de la palanca. Dos que tienen los ojos clavados en la gran roca, y uno más que está de frente al grupo mayoritario, que hace la palanca en diagonal. El último hombre que evade su mirada ante la cámara, está allí de perfil, es el único que no sostiene ninguna palanca y tampoco tiene el sombrero puesto, lo sostiene con su mano, y tiene un peinado con gomina, echado todo para atrás.



MT1.5 Hombres palanca

La fotografía nos invita a pensar en otro tipo de performatividad: a pesar de no estar contempladas en el centro visual de la fotografía, no escapan a la mirada las figuras que sobresalen de las cabezas de aquellos hombres que trabajan: las palancas. Largos palos de tres metros de alto, nos dejan ver nuevamente la contraposición donde la tradición es golpeada visualmente por la modernidad. La palanca, la fuerza del hombre, del progreso, mueve la roca, la abuela, el espacio habitado por lo ancestral.

El ángulo en picada, con la luz entrando por la esquina superior derecha, evidenciada en las sombras, las únicas visibles, las de las palancas, deja ver como se eleva un paisaje montañoso y seco, con algunos arbustos pequeños. El pie de foto dice: *“El lote de una casa es despejado a través de una labor comunal. Se deben remover inmensos peñascos haciendo palanca”*. En el plano de adelante, un pequeño grupo de rocas, se extiende frente a la roca más grande, en forma de semicírculo. Atrás, haciendo una diagonal en el extremo superior de la imagen, casi imperceptible, a no ser por la ubicación simétrica de los palos, se extiende una suerte de cerca.

En la relación entre la imagen y su texto, se hace hincapié en lo comunal vinculado al trabajo; pero escapa de allí la palabra deber y la palabra remoción, y su intrínseca relación. Hay un deber, no uno moral en tanto que no está relacionado con la consciencia, en este caso con la consciencia colectiva, sino un deber en el sentido

único de la acción que le subsigue a la palabra, es decir el de remover, despejar, limpiar, dejar plano el terreno, según indica el investigador, es el terreno de una casa que aún no existe; es al fin de cuentas el deber de la civilización, el deber de la construcción de algo nuevo en el lugar que ocupaba algo viejo.

Es una imagen rural, no hace parte de La Loma, ni de La Plaza, no estaban los antropólogos documentando su tesis principal sobre la mesticidad, sobre la diferencia entre los habitantes de un lugar y del otro; en esta fotografía, como en ninguna otra, el investigador explícitamente olvida la segmentación; tanto en la imagen como en la palabra, por primera y única vez en este corpus, testimonia la otredad colectiva sin distinción, muestra una suerte de estatuto visual distinto al resto de su obra, donde el grupo es uno/único en el trabajo comunal y con el medio ambiente de manera orgánica.



Punctum 1 y 2 MT1.5. La palanca que desplaza la roca. El brazo del hombre palanca-árbol

La palanca no sólo hace parte de un desplazamiento de espacio tiempo. Es a la vez una aplicación tecnológica del saber ancestral para movilizar parte de lo inmanente: la piedra, por medio de la transformación del hombre común en un hombre palanca. Si se visualiza a los *Hombres palanca* con su trasfondo forestal, la inclinación de los árboles parece corresponder a la de las palancas en sentido contrario -siendo el bosque el origen de las palancas - y denotando una relación fractal entre los *Hombres palanca*-árbol y el bosque. De nuevo, como en el techo de la Casa de Pensamiento, la significación se manifiesta en la acción colectiva del grupo que se hace uno con la naturaleza para la reproducción-expresión fractal del estado de unidad con el entorno, la Sierra. Gracias a ello se mueve el pasado y se construye presente, se construye pueblo⁴¹.

Otro desplazamiento performativo aparece en la fotografía de los *Hombres tumba*, donde la distancia entre el ojo del fotógrafo y la cultura kankuama que reúne a estos hombres para sepultar al difunto, queda cerrada en su tiempo con el epígrafe “*Una*

⁴¹ La Construcción de pueblo, es una traducción kankuama alternativa al concepto de ciudadanía. Fue documentada por primera vez en Plaza, Campuzano y Espinel (2009) y revisada y enriquecida en Plaza (2019). La construcción de pueblo tiene origen en la caricia de la madre tierra y permite a los integrantes de la familia salir a construir mundo identificándose como originarios en vínculo permanente con el cosmos. En esta traducción, la ley origen o Ley de Sé, les permite pensar en conjunto con los otros, para lograr la armonía y llegar a ser uno solo en hermandad, en una búsqueda permanente del equilibrio, lograda desde el corazón y expresada en la acción individual y colectiva.

tumba recién cavada es cubierta con rocas pesadas para que el peligroso espíritu no regrese de nuevo”.



MT1.4 Hombres tumba

En la fotografía, el centro visual está constituido por cuatro hombres de pie, con postura de jarras o manos a la cintura, uno de ellos con una pala en una de sus manos y un quinto hombre delante de los cuatro arqueado en postura de trabajo, a cada lado de los hombres agrupados, aparecen otros dos hombres uno en trabajo con pala enterrada en la tierra, en la que parece que la siguiente acción será levantar la tierra para ser cambiada de lugar. El hombre del otro lado está mirando al conjunto de coterráneos. Todos ellos aparecen en el centro angular de la imagen. Ahora la palanca se transforma en pala, manteniendo el fractal del hombre-árbol con el

bosque de fondo, en este caso con una vara más corta y que está orientada hacia abajo, para su interacción con la tierra -y su vinculación con la misma-.

Los Reichel Dolmatoff sugieren que la tumba está cubierta por piedras, pero haciendo una precisión podemos decir que no está más que rodeada por una secuencia de piedras semicircular. Tal vez la interpretación tiene que ver con la existencia de una suerte de membrana invisible que depende de la posición de las piedras alrededor de la tumba, que protege al pueblo de los espíritus, y que a pesar de no anunciar con índices de maldad en el epígrafe, si nos anclan en la característica de lo peligroso por una presencia asociada a la muerte. Un estado liminal que Turner (1987) habría definido como la transición entre fases y etapas del drama social que en sí encierran el peligro de desequilibrar el universo, así como son los móviles de los cambios y progresiones de los procesos sociales bajo la luz de la cultura, como sistema simbólico que actúa entrelazando lo inconsciente-colectivo con lo consciente-individual.

Al respecto de los rituales de entierro desde la voz indígena, Víctor Segundo Arias afirma:

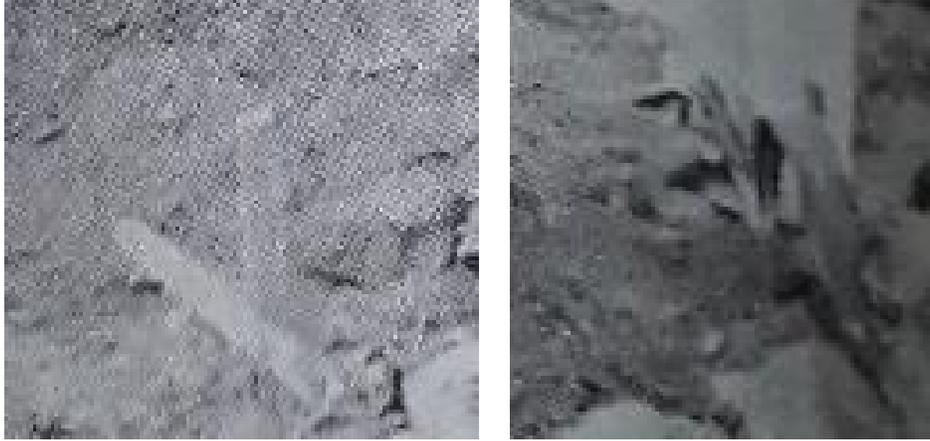
Las piedras fueron la herencia dejada desde siempre por el padre y la madre espiritual al pueblo kankuamo, para el paso de la mal llamada muerte, que realmente es nacimiento para el paso al nuevo mundo. Especialmente unas piedras alargadas sirven para la conexión a chungo, al submundo, que es a donde vamos nosotros; son una

especie de antena o herramienta de conexión con el subsuelo y es para ir allá a chungo desde allá hasta el nacimiento. En la punta de los cerros está la energía. Las piedras también servían como mojones para delimitar el territorio. (Victor Segundo, 2019)

La contención de la existencia planteada en el apartado anterior desde la relación monstruo/momia/espectro, podría completarse quizá con el espíritu no visible de esta fotografía. Esa completitud estaría dada en este caso por el miedo que produce la inmaterialidad en la modernidad.

Sin embargo, quizá en esta fotografía lo peligroso no es el espíritu, sino la posibilidad de pensar que las piedras son antenas energéticas como afirmara el poblador kankuamo. Esta condición les da la posibilidad de ser vehículo de sentido, adoptando la forma de portadora de una energía social y espiritual depositada en sí. Delimita geoméricamente el territorio vital, así como el espacio destinado para el viaje al otro mundo, lo cual requiere de un manejo cuidadoso y meticuloso.

Por otra parte, los punctums 1 y 2 de esta misma fotografía, permiten ver cómo en un primerísimo plano, se elevan entre las sombras de los extremos de la fotografía, planteando una frontera al montículo de la tumba, una cruz y una planta.



MT1.4 Punctum 2 y 3

La cruz es uno de los símbolos propios del cristianismo, que funcionó como método de ejecución de la época precristiana y fue utilizada como tal con el hijo de su dios, Jesús. La planta, es un lirio, sobre el cual, un poblador aclara: “Se siembra porque ese no se acaba, el renace en verano y da un olor muy agradable parecido al jazmín. Él nos habla de la trascendencia”. (VS, 15:19)

A propósito del lirio blanco, Víctor dice “no se acaba, renace en verano (...) Nos habla de la trascendencia”. No hay una enunciación de un límite entre lo interior y lo exterior, ni una separación entre las dimensiones la muerte y el nacimiento, es un flujo de ida y de regreso, donde el cuerpo se convierte en piedra en el subsuelo y realimenta a la tierra en todos los aspectos, por lo tanto es un cuerpo cíclico, que será piedra, árbol, montaña, techo, bosque.

Si bien en la relación cruz-lirio hay contraste, también hay coincidencia. La primera si bien es símbolo de sacrificio y sufrimiento, es también sinónimo de la resurrección en tanto que Jesús revive terrenalmente para ascender después a los cielos. Se resalta que la cruz está enterrada por fuera de la delimitación circular ovalada que definen las piedras, mientras el lirio se encuentra ubicado en la parte interna del semicírculo. Se puede relacionar esta expresión performática con la consciencia social del elemento externo presente y que se mantiene del mismo modo en el entierro, ubicado por fuera de la tumba como tal, pero como parte integrante del complejo funerario.

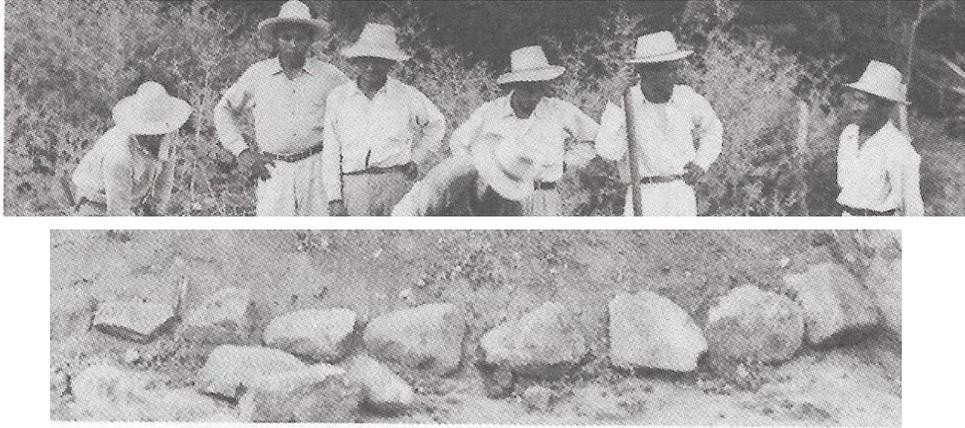
En el caso originario, la humanidad en vez de devenir celestial, deviene subterrenal. El lirio muestra la permanencia en la materialidad en tanto que está vivo, mientras la cruz propone un no regreso a la tierra, sino una vida eterna inmaterial, donde la tierra tiene un gesto de mediación entre el arriba y el abajo. Son dos evocaciones diferentes, son dos tipos de regreso; el regreso a la tierra para seguir siendo, por medio de la planta que nace de la tierra, y la búsqueda de una vida eterna en el cielo, por medio de la cruz que se entierra. La circularidad del regreso a las entrañas de la tierra se manifiesta en la circularidad de las piedras alrededor de la tumba y de la presencia de lo terrenal -lirio- y lo celestial -cruz- en este bucle. En ambos casos, el espíritu se traslada a otro mundo -chungo/cielo-, a otra realidad interdependiente.

En la fotografía de los *Hombres tumba*, se expresa la circularidad desde el doble perfil que se forma entre los sombreros y las piedras. Todos estos ameritan su propia geometrización a partir de la visualización de líneas congruentes en las que se encuentran las siluetas de los sombreros que se aproximan en un continuo de línea a las cuerdas⁴², que serían los límites de los sombreros que con los perfiles del plano de las piedras.

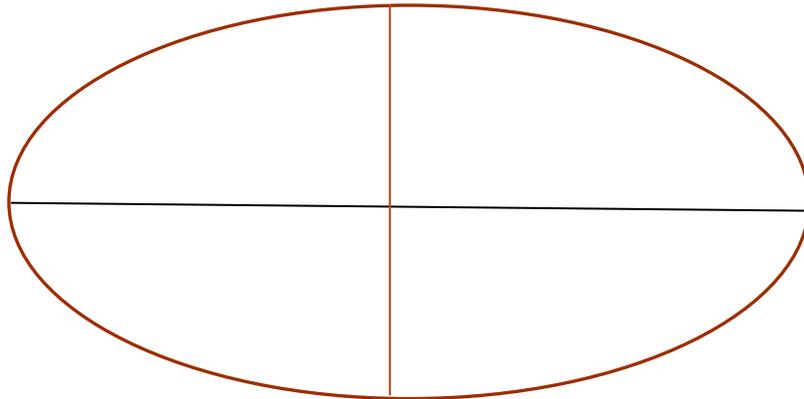
Se ve como algunos de los hombres se miran entre ellos, y las piedras colocadas aparecen en un continuo de tal manera que ellos y ellas, conforman una elipse que bordea el encuentro con el chungo. Los focos, aunque no centrales, pueden corresponder al lirio y a la cruz, que pueden estar dando cuenta del acto de trascendencia del acontecimiento que connota la fotografía como parte de una continuidad en la unidad de la circularidad de la vida y de la muerte, del arriba con el abajo, del pasado con el presente⁴³.

⁴² En geometría una cuerda es una línea subtensa de una curva, que permite acercar dos puntos en una circunferencia.

⁴³ En acústica, los focos de las formas elípticas se vinculan a través del salto sonoro que se da en el intersticio de los dos puntos. Es decir que un sonido que se produce en un foco solo es perceptible en el segundo foco, sin que se altere el intermedio.



MT1.4 Punctum 4. Elipsis de sombreros y piedras



Gráfica 4. Geometrización de elipsis de sombreros y piedras

La elipse permite abstraer la estructura de la relación entre hombres y piedras que se comunican entre los tiempos de la vida y de la muerte. Los fractales, como dimensiones fraccionarias en las que se modela a partir del factor de escala, el número de copias y la dimensión, al utilizar la elipse como figura no euclidiana,

también refleja las órbitas o caminos recorridos por cuerpos espaciales alrededor de otros.

De acuerdo con Retola (2017) *“las lógicas performáticas mantienen necesariamente el sentido del porqué estamos produciendo esto o aquello, ya que nadie acepta ser parte de un proceso creativo si no le encuentra relación consigo mismo y con su mundo. En otras palabras, estamos frente a un vector (idea fuerza) de reflexividad que pone el acento en el lugar de los protagonistas...”* (p. 281).

En este sentido, la manifestación de la elipse como una relación fractal de las visualidades ancestrales, da cuenta, de cómo poner el acento del proceso creativo en el orden de lo sagrado ancestral y hacerlo manifiesto en los protagonistas, implica poner a polilogar, en la fractalidad performática elementos de diversa naturaleza como hemos visto hasta ahora en los vínculos hechos entre los hombres y los árboles, las piedras y los sombreros, las cabezas y los montículos, la cruz y el lirio. Esto es, poner juntas las imágenes de las relaciones comunicativas que cumplen con unas condiciones o propiedades que permiten comprender de otras maneras los saberes ancestrales, y cómo ellos se expresan de manera congruente, relacionando los elementos y el conjunto como parte de una unidad total y compacta

Se ha identificado un *Fractal de la Montaña* asociado a una forma geométrica piramidal, y ahora un *Fractal del bosque y de la vida-muerte* que se enmarca en la lógica elíptica/cíclica. Ahora, el fractal que conecta los planos superior e inferior estaría relacionado directamente, y como lo vimos con los *Hombres palanca-pala*, con un *Fractal Madera* que une estas dimensiones, y en donde los seres portan y median los sentidos de la *comunicación cósmica*.

Fractales de la madera



MT2.6. María Palito

La fotografía de Víctor Segundo del insecto palo en primer plano, sobre dos hojas alargadas, puede ser un ejemplo de la manifestación relacionada con las geografías y su vínculo con las historias ancestrales, a través de la que puede notarse en la

narración la materialización de la humanidad, a partir del devenir de una Phasmida -o insecto palo- y una lagartija:

María palito, es un bichito, se camufla. Es verde cuando la hoja es verde y es marroncito cuando está en el palo. La lagartija fue la primera que tocó el tambor, ella fue la que avisó a la muchacha, que ya estaban listos para irse; ella ya había hecho el hueco por donde se iban a salir todos; la otra tocó el carrizo, y así se volaron. Venían huyendo del cerro porque los venían alcanzando, en últimas esparció las semillas por todo el mundo, así nacieron los primeros parientes ya materializados (VSA. TB15).

Aquí, lo sagrado da sentido a la existencia, desde la narración ancestral como parte de un sistema de educación propio, aprendido y apropiado de generación en generación, que se presenta cuando el ser humano está dispuesto a una comprensión holística del eje comunicativo de los saberes ancestrales, como un motor de cada sociedad para trasegar su camino de vida y escribir su respectivo guion cultural.

De esta forma, en momentos narrativos, donde la palabra y el saber circulan en el lenguaje que estructura el mundo conocido, y el modelo de interacción simbólica, se entiende como parte fundamental en el posicionamiento de las identidades colectivas, para construir el conocimiento propio. Este “bichito” que se muestra como un héroe de la cultura, y es parte clave en el nacimiento de los primeros seres

humanos, tiene particularmente la forma de una rama o palo -de madera, del árbol- que refleja la noción fractal de ese vínculo de significado entre el ser vivo y los planos superior e inferior. En el marco de la circularidad es este palo de madera el que permite que los seres vivos seamos parte la lógica circular de comunicación entre la tierra -la madre- y el cielo -con sus respectivas entidades espirituales-.

Los árboles y bosques como parte de este fractal reflejan esta función cósmica de los seres vivos sobre la tierra de generar la interacción entre estos diversos planos y lo cual refleja tanto la imagen como la narrativa sagrada del insecto palo. Es así como una línea recta -de madera- establece y mantiene el vínculo ancestral desde el trabajo colectivo y las prácticas que se vienen realizando en la Sierra desde tiempos ancestrales.

La similaridad del insecto captada en la foto, deja ver las nervaduras de la hoja en relación con las líneas de la Maria Palito en la que se marcan los ángulos de sus patas, y en las hojas, las nervaduras pueden proyectarse a elipses. Aquí la combinación de la recta principal hace juego con las curvas elípticas. Pareciera esta foto condensar las figuras geométricas visualizadas entre los ángulos de las pirámides de montañas y techos con las elipses de los tiempos entre la vida y la muerte.

Entendiendo entonces que los patrones naturales de la geometría fractal se reproducen en la lógica de la similitud, el insecto es una evidencia de la vinculación de lo cotidiano con lo sagrado, del enlace permanente entre la tierra y el cielo, el arriba con el abajo, con una visión circular del tiempo donde la vida pasa por estadios de animación y muerte para comenzar de nuevo, como el lirio, en un renacer y florecimiento circular en el cual las piedras y montañas permanecen como parte de lo inmanente.



MT2.6. Punctums y, 2 y 3. Palo-Piramide / Palo-Palanca-Pala / Palo-Elipse

CAPÍTULO 7. LOS LADOS DE LA CERCA



MT1.7 Cerca

La fotografía muestra un paisaje desolado con un foco de luz que va en *degrade* de derecha a izquierda dejando este último lado en oscuridad. El objeto principal una cerca realizada por cañas tejidas en vertical, las cuales seccionan el espacio registrado en cuatro zonas. La primera sería un camino de gravilla con piedras de diferentes tamaños, la cual se encuentra frente a la cerca, dando la impresión de ser la calle. En el fondo, detrás de la cerca vemos que hay otra cerca transversal que parte el espacio en dos zonas: la de la izquierda oscura por una gran mancha

negra dada por el follaje de un árbol, mientras que en la zona de la derecha tiene un mayor degradado de tonos de grises, entre los tonos emergen ciertos signos identificables como árboles algunos secos, también sobresalen algunas piedras de grandes medidas y al fondo se muestra otra cerca –perpendicular a la primera y transversal a la segunda-. Pero también cabe resaltar algunas formas irreconocibles, bultos oscuros (Punctums) que parecen reposar entre las cercas, cuerpos identificables, formas denotativas imposibles de nombrar. En el fondo, atrás de la tercera cerca, se alza dos techos de pajas. La fotografía está acompañada con un texto escrito por los Dolmatoff que dice: *“Una larga cerca de madera divide a los dos barrios de la aldea; divide, a su vez, dos formas de vida: a los ‘españoles’ y a los ‘indios’”*.

Entonces por un análisis de la composición se intuye que la cámara se obtura desde las afueras de la Cerca; pero la distinción cultural entre los “españoles” y los “indios” connotada por el texto se vuelve difusa ya que en la libertad metafórica de los Dolmatoff se advierte descarnadamente la necesidad de subrayar la separación sobre lo originario y lo moderno, obligando al paisaje registrado a ser un símbolo de carácter figurativo como una alegoría. Desde esta perspectiva la Cerca se vuelve la brecha que configura una visión binaria del mundo desde dos lugares de enunciación visual y textual contrapuestas -lo civilizado desde la colonia y lo antiguo con lo indígena-, constituidas como permanencia de prácticas de comprensión

dicotómica entre correcto e incorrecto, luminoso y oscuro, cuerpo y espíritu, razón y emoción, forma y contenido.

La imagen desde la enunciación de los Dolmatoff es una brecha que reduce a sentido binario la complejidad cultural kankuama y también a la imagen misma. No hay nada en la composición de la imagen que conecte ambos lados, ambos mundos, ambos orígenes, ya que en la imagen no se presenta literalmente ninguno de los lados de la brecha, es decir, no se visualiza los significantes de lo *español* y de lo *indio*. Mas bien, es desde el texto que el atrás de la *Cerca* pareciera ser lo *indio* en su relación a la cualidad rural del paisaje, pero también propone que el frente de la *Cerca* es lo *español*, y en ese sentido se encontraría la posición del quien tomo la fotografía, en palabras de Huberman (2008) sería “el fuera-de-campo, que existe detrás de nosotros, que quizás negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento, por lo tanto nuestra posición” (p.6).

La categoría de lo *español* sería, en primera instancia, lo que enmarca a la imagen en la postura ideológica de los Reichel Dolmatoff. la *Cerca*, ya no es el objeto registrado, es la brecha dada por la postura política, ideológica y científica de los Dolmatoff que configura unas narrativas sobre lo que acontece frente a sus miradas. La poética de los Dolmatoff es creada desde la posición de la colonización: denominando el acontecer real de las cosas desde unas estructuras de poder occidentales preconcebidas.

Para Foucault (1984) el *emplazamiento* son “las relaciones de vecindad entre puntos y elementos; formalmente es posible describirlos como series, árboles y cuadrículas” (p.1061). Entonces el ejercicio fotográfico de los Dolmatoff es propio de la antropología moderna el cual busca, la creación de espacios simbólicos a partir de un *emplazamiento* de las cosas que acontecieron en su trabajo. Aunque no sea literal, la fotografía junto a su texto genera una propuesta emplazamiento categorial entre lo *español* y lo *indio*.

La dimensión simbólica de esta imagen es ámbito de la categoría misma, es decir, a través del *fuera-de-campo* de los Dolmatoff también encontramos la necesidad de crear categorías, en este sentido se reformula que la poética en su trabajo fotográfico además de estar posicionada desde lo colonial, también está posicionada desde la necesidad de la ciencia moderna de categorizar: busca crear categorías taxonómicas sobre lo que es mirado. El objeto de extrañeza, como es el paisaje rural capturado de la presente fotografía, se vuelve la manifestación de lo otro el cual es diseccionado y emplazado epistemológicamente en una tensión binaria.

El fotógrafo está parado frente a la cerca, y ese es el lugar donde quiere poner al quien mira; sin embargo, la cerca afecta los destinos de los lados mutuamente, quizá por eso los investigadores tuvieron que reformular su estudio, como lo afirma

Alicia Dussan en sus reflexiones de la edición en castellano: “*En lugar de pensar en términos de desintegración, de descomposición de instituciones y de sus valores subyacentes o de una desorganización de la sociedad, nos dimos cuenta de que esos conceptos estaban cargados de valor*” (2012, p. 25). Las categorías siempre develan desde su *fuera-de-campo* los valores ideológicos con las que fueron creadas, es en la intención creativa donde se realiza el *pacto* que sella connotativamente e ideológicamente la dimensión de las formas con los sentidos.

Entonces, las categorías pronunciadas en el marco teórico del *cronos*, el *studium* y el *encuadre ampliado* se entrelazan para configurar el propio *fuera-de-campo* como la zona ideológica de la posición de la imagen. Por ello, la primera cerca es la brecha entre la ideología que determina los sentidos en las formas, y en este casi es la imagen misma, la mirada que determina la otredad. Desde esta posición categorial, la *Cerca* es un instante eternizado de la colonización, como un vestigio activo en el presente. Tal como la hipótesis que sostiene Dubois (2015 p. 147) que afirma “una vez salido del mundo, se instala definitivamente en el más allá acrónico e inmutable de la imagen. Penetra para siempre en algo como el fuera de tiempo de la muerte”. Desde el trabajo de los Dolmatoff la imagen es una detención definitiva histórica e ideológica sobre el pueblo Kankuamo.

Esta fotografía es una sinécdoque de la forma de concebir las imágenes como la construcción de sentidos ideológicos pre-instaurados, los cuales no son el foco de

esta tesis, pero cuyas apariciones son inevitables ya que emplazan la experiencia de un pueblo (y de muchos otros) en una cerca binaria entre los órdenes ancestrales y las necesidades modernas. Una tensión propia de la aplicación de la mirada funcional a un orden colonial-moderno pre-definido e inapelable (Segato, 2013, p.14) y en el archivo fotográfico de Reichel Dolmatoff y Alicia Dusan, busca generar una serie de afirmaciones sobre la otredad, desde la posición foránea de la investigación moderna.

Pero la investigación desde el *punctum* es contraria a los procesos de connotación del *studium*, del *encuadre ampliado*, de la demarcación del *cronos* y del *fuera-de-campo*, ya que desde el detalle se develan otras tensiones comunicativas de la fotografía. La imagen deja de ser fijación ideológica, para ser potencia histórica de interpelación y es desde esta posición, la del otro lado de la *cerca-fuera-de-campo*, donde se “supera la crisis del objeto” (Segato, 2013, p.14).

En este sentido, la fotografía es brecha categorial, pero mirándola fuera del tiempo línea, tal como se invita en el marco teórico, es posible hacer interpelaciones moviéndose en el tiempo para ver más allá de las membranas de la connotación, que en este caso se delimitan en las potencias de designación de los elementos que la componen, como: las piedras, los árboles, los techos de la casa, y nos ubica en el camino diagonal que sigue la enramada; irrumpiendo en la composición de la

fotografía, vemos que la *Cerca* es un lugar que transita entre el tiempo europeo y el tiempo originario. La *Cerca* surge banal, como si solo estando allí clavada contra el suelo, no dijera nada. El anclaje, propuesto por los investigadores-fotógrafos nos habla de *Una larga cerca de madera divide a los dos barrios de la aldea.*, entonces, ¿Quién habrá hecho la cerca? ¿De qué lado nos quiere poner el fotógrafo? ¿Qué implicaría cruzarla?

Al hacer estas preguntas la mirada realiza un ejercicio performativo e inmanente que vincula los sentires del sujeto y el *topos* de la fotografía, en palabras de Retola, (2018) “la performatividad no es un acto apriorista, siempre se debe a la conjunción de presencias. Pienso que algunas presencias se definen por su ausencia, pero, al fin, todo lo que acontece en ese estar ahí produce sentidos de orden sentipensante” (p. 293).

Si la mirada sube del extremo inferior derecho, es decir de la piedra, al extremo superior izquierdo, es decir al árbol sombreado, nos encontramos con dos obstáculos en la composición: una cerca que se abre en dos, como habrían afirmado los investigadores sobre la aldea, la imagen es por sí misma la aldea.

En cambio, si la mirada performativa se atraviesa del extremo inferior izquierdo al extremo superior derecho, solo hay una cerca posible, casi que es una brecha

infranqueable. ¿Qué hay en medio de esta cerca engañosa? Una zona de grises que contiene un árbol rodeado de piedras y otros significantes sospechosos. Huberman nos preguntaría si ¿Arde allí la imagen? Arde en el intersticio donde no se es indio ni español, ni de La Loma, ni de La Plaza. Arde entre el binarismo, donde los opuestos se complementan y no se segmentan. Arde en la inmanencia donde lo *Abierto* de la *Cerca* plantea que todos somos uno, incluyendo al árbol, la piedra y hasta esos bultos oscuros sin-nombre que igual habitan en el intersticio.

En este sentido, la fotografía al despojarse del sentido delimitante del texto se devela el espacio de la brecha, ya no los extremos de ella, el lugar propio de la brecha. Un lugar donde el binarismo se disuelve en un degrade de diversos matices, un lugar de potencia de creación de múltiples relaciones ontológicas que interpelan a las cosas que se presentan en el aparente vacío de la imagen, como bien menciona Rita Segato (2013) “vivimos en un entre-mundos” (p.14), es decir, se habita entre los intersticios de entre los tiempos, entre las grietas del cronos.



MT2.7 Iguana 1



MT2.8 Iguana 2

Es entre las grietas de los mundos: el ancestral y el moderno, que emerge las fotografías de Victor Segundo de las dos *Iguanas*, en las cuales la cerca ya no es división, más bien es un lugar de acontecimientos. El límite desaparece cuando se registra a una iguana de múltiples matices de color verde que posa y se agarra de

manera particular a la cerca de metal, que tiene atravesada una línea de alambre de púas y en el fondo se muestra un grupo de infantes desenfocados jugando en un campo de fútbol. Esta fotografía marca una diferencia frente a la mirada/tiempo de los esposos Dolmatoff, analizado para esta tesis, pues allí existe solo una imagen de un animal *Niño con mula*, pero ni en el texto acompañante de la fotografía resalta la existencia del animal. Diferente es la fotografía de Víctor Segundo en donde se visualiza como personaje principal la iguana posando en la cerca de la escuela, y surgen las preguntas ¿Qué lugar ocupa la iguana en el interés de Víctor, para que le dedique su mirada? Y ¿Qué conocimiento puede emerger de una fotografía tan cotidiana?

En un primer momento, las fotografías de la *Iguana* no parecen nada extraordinario, nada que relate algo inusual en el diario vivir de la escuela. En este sentido la imagen encuentra su lugar en un nicho complejo de indagar: la puerilidad cotidiana de una iguana sobre una cerca. En cambio, desde el trabajo de los Dolmatoff la cualidad cotidiana de la cerca se escondía ante el texto que la connotaba en una alegoría de un binarismo social y racial. En el caso de Víctor no hay un testimonio que genere este giro interpretativo sobre la fotografía, por lo tanto, se exige un mayor acercamiento de contemplación sobre ella.

Al no existir una tensión connotativa de un texto que ancla la imagen a un discurso ideológico particular, la posición de esta imagen señala otros *fuera-de-campo*

propios del profesor y del territorio, y es en este caso los *fuera-de-campo* son todavía sospechosos ya que se ocultan de la mirada. Es una imagen que pareciera estar desnuda, despojada de un carácter que la eleve simbólicamente, y en su intemperie se devela su carácter pueril y cotidiano dejándonos en un estado plenamente denotativo y desde una posición semiológica sería una imagen en un estado informativo.

Pero de nuevo emerge las interrogantes sobre la existencia de la fotografía en la mirada/tiempo de Víctor Segundo, lo cual llevaría a una hipótesis evanescente: la fotografía, al ser tan denotativa por no tener algún elemento textual que la ancle, se vuelve una gran *punctum*. La imagen en su amplitud es una herida que se desmonta de las estructuras interpretativas, estéticas y simbólicas que pudieran construir una estadía connotativa sobre ella.

No hay adorno sobre la vida, solo es vida, y en esa ontología de la desnudez⁴⁴ *al natural* de la vida, se entrevé una dimensión *microscópica* de la cultura del pueblo kankuamo, y es en las micro-relaciones con el entorno que se gestan las redes de interpertenencia entre los seres: montaña, niñas, arboles, cerca, alambre de púas, iguana.

⁴⁴ George Didi-Huberman en su libro *La venus rajada* profundiza en la distinción categorial entre la desnudez como un momento del despojo para quedar en un estado “embarazoso”, mientras que el desnudo es entendido como un género artístico que presupone un estado de “olvido del deseo de la desnudez”

Entonces la cerca se despoja de su figura alegórica de división cultural e histórica del pueblo para ser otra cosa, un posible puente de pertenencia entre la iguana y el fotógrafo, como si existiera un con-tacto ontológico, que da cuenta de una serie de acercamientos particulares entre los entes. Ese plano de interpertenencia se puede concebir como el *fuera-de-campo* donde se posiciona Víctor al tomar la fotografía. Dicho plano se puede nombrar desde la categoría de la comunicación cósmica, la cual permite pensar desde otros lugares las relaciones entre los seres, es decir, crear ámbitos que rompan con las tensiones binarias, como lo realizan Deleuze y Guattari al desarrollar el concepto de *devenir-animal*:

Diríase que, al lado de los dos modelos, el del sacrificio y el de la serie, el de la institución totémica y el de la estructura, cabe todavía algo diferente, más secreto, más subterráneo: ¿el brujo y los devenires, que se expresan en los cuentos, y ya no en los ritos o en los mitos? (...) Los devenires animales no son sueños ni fantasmas. Son perfectamente reales. Pero, ¿de qué realidad se trata?. Pues si devenir animal no consiste en hacer el animal o en imitarlo, también es evidente que el hombre no deviene "realmente" animal, como tampoco el animal deviene realmente otra cosa. El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se trasformaría el que deviene. (Deleuze y Guattari, 2002, p. 244)

La cerca desde la dimensión humana se constituye como un signo de protección y divisorio, pero desde la dimensión de la iguana los significados migran de unas bases simbólicas para transfigurarse en otros órdenes que refundan los sentidos. Para la iguana la cerca es un ser-soporte que le permite otro ángulo para mirar, le otorga un lugar de altura. El ojo de la iguana se posa en el fotógrafo y lo contempla, no sólo lo humano está en la posición de observar las cosas, también lo denominado como cosas observan a los humanos, desde campos de sentidos que habitan, diferentes a los ya constituidos por lo *antrophos*, como afirma el filósofo Graham Harman (2016):

“Pareciera que hay un abismo insalvable entre los seres humanos y los objetos inanimados como las rocas o las llamas del fuego... Esto parece darles a los humanos un estatus ontológico especial: son como una fisura en el tejido del mundo, un defecto en la joya del cosmos (...) el pensamiento se eleva por sobre las percusiones físicas de tal manera que los otros se le manifiestan (...) la relación humano-mundo es la base de todas las otras o, como mínimo, la base del conocimiento. (p.113)

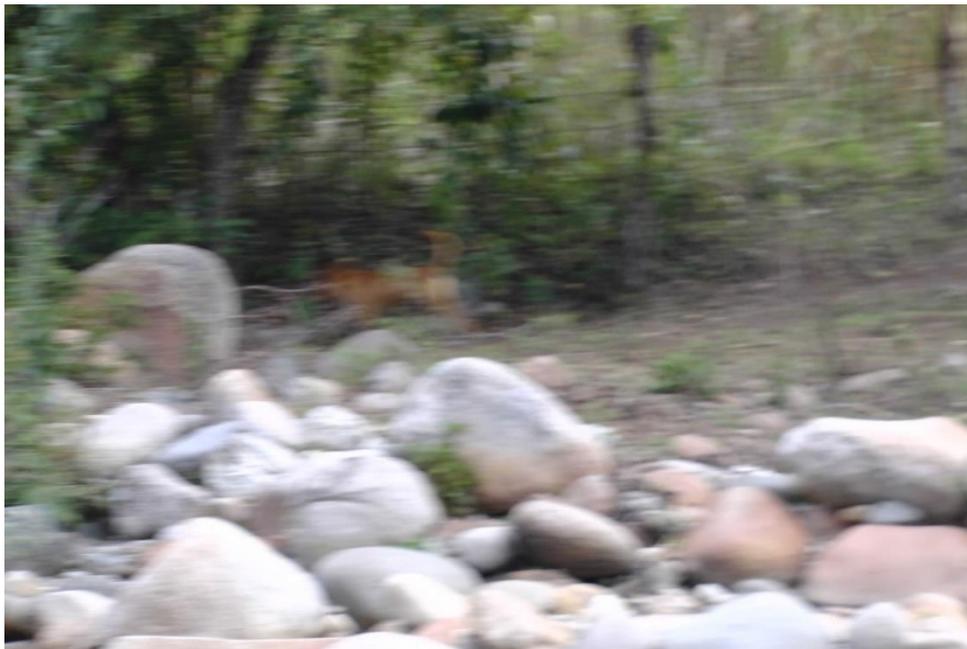
La posición de lo sagrado es donde el humano deviene en el mundo-iguana o en mundo-cerca, encontrando otras formas de comunicación que dan cuenta de los órdenes singulares de los demás seres que conforman el territorio. ¿Qué será lo que la cerca comunica con la iguana? y ¿Cómo es dicha comunicación? Susurros comunicativos que descolocan el centro antropológico, preguntas que empujan a entrever las relaciones sensibles y poéticas que hay entre la cerca y la iguana.

Víctor (2017) mencionó en una sesión de presentación del pensamiento ancestral Kankuamo: “El chulo sabe dónde está el cadáver por que la mosca le avisa”. Es un ejemplo que devela una comunicación entre los seres que se desmarcan de los horizontes propios de lo humano, para configurar otros ordenes comunicativos que plantean unas conjeturas irreales: como la migración del objeto de la naturaleza o ser un objeto in-animado para existir como un ser de la naturaleza o un ser objeto.

Así como la mosca se comunica con el chulo para decirle que hay algo de carroña, la cerca le avisa a la iguana que hay una altura para que ella se pose, mire o tome el sol. Las conjeturas irreales para lo humano plantean otras formas de interpertenencia ontológica, otras maneras de sentir que el vacío dado por las brechas entre las cosas no separan, sino más bien unen. Es en el día a día de Víctor, en las experiencias del momento donde la fotografía emerge como un dispositivo de revelamiento de la existencia de lo sagrado en el ámbito de lo cotidiano.

Entonces lo sagrado se devela como una potencia de concebir la interpertenencia de los seres, configurando un plano de inmanencia donde las palabras y las cosas migran de una zona de sentidos a otra, en donde desaparecen las palabras y las cosas. Una migración que se puede encontrar en la fotografía de las *Piedras* de la investigadora, donde se devela una cerca, un animal y viarias piedras de río que fueron registradas con una rapidez que generó un desenfoque total en la

fotografía. Más allá de juzgar el error técnico de dicha imagen, se reclama el desdibujo sobre las cosas: una membrana de borrosidad entre lo identificable o lo no-identificable. La fotografía se vuelve espacio donde se develan el Aion y el *plano de inmanencia*, es el *entre* de la brecha misma, es el lugar propio donde la imagen arde y se consume en su búsqueda de identificarse en su *encuadre ampliado*. La imagen es tensión entre el congelar un momento y el desfase de la realidad misma. El congelar connotativamente la imagen se diluye ante una emocionalidad. El *fuera-de-campo* de la fotografía, el cual sería la investigación de un territorio, se ve dilatado ante una cosa inasible de esa misma investigación. Los seres, en su intento de ser registrados, se extienden y duran como movimiento-tiempo no descifrable en el espacio.



MT3.12 Piedras

CAPÍTULO 8. LA GRAVEDAD DE LA INTIMIDAD



MT1.11 Calle

En la fotografía denominada *Calle*, se visualiza un paisaje rural, con un foco de luz que entra desde la esquina superior derecha, y proyecta una imponente sombra sobre las casas laterales del extremo izquierdo del encuadre. En el centro visual se encuentra la calle misma, sin presencia aparente de un cuerpo habitante del lugar, un estado de vacuidad que se refuerza por el texto que acompaña a la imagen: *“Calles vacías y silenciosas ascienden por las sierras rocosas. La gente del barrio*

de la Loma prefieren mantener las puertas cerradas". Entonces, la soledad silenciosa que la fotografía transmite no sólo reposa en la ausencia de un protagonista, más bien, es en la actitud de las personas de la Loma que están resguardadas en sus casas; allí el espacio íntimo se vuelve el lugar de lo inaccesible para el fotógrafo. En esta foto, las puertas como las paredes de las casas, se vuelven fronteras que impiden el acceso de la mirada foránea. El espacio público y cotidiano queda desolado de lo que podría ser cultural: el habitar del *antropos*. Solo se percibe un paisaje de objetos contruidos por los habitantes de la Loma, pero herméticos ante la mirada del investigador. Las casas guardan algo: un secreto, un hacer y un ser ancestral.

El secreto que se esconde de la mirada, trae consigo la reflexión bachelardiana sobre los cofrecillos en tanto "son un testimonio bien sensible de una necesidad de secretos" (Bachelard, 2012, p.115), es por ello que en el interior de dichos objetos aguarda el misterio, protegido y distante del foráneo. Según Bachelard todo cofre tiene una cerradura y una llave, lo cual permite que el sentir de seguridad siembre una calma. La relación ontológica entre la cerradura y la llave da cuenta de un dispositivo limítrofe entre el exterior y el interior, que permite el emplazamiento de una frontera que abre y cierra: el misterio se expone o se resguarda. Al exponerse el interior, se revelarían las estructuras íntimas de la morada y las prácticas hogareñas entrarían en el foco de la mirada del antropólogo, y así se desentrañaría la cotidianidad de la gente de la Loma.

Bachelard (2012) dice poéticamente “una casa que esta oculta en un cofrecillo” (p.121). Estas palabras plantean dos momentos de la casa: por un lado, la casa como el límite objetual-arquitectónico, protector entre el afuera y lo de adentro; por otro, sería concebir la casa como un lugar construido por la habitabilidad de personas: prácticas culturales, rituales cotidianos y pulsiones íntimas. Es decir, la casa como cofre y la casa dentro del cofre.

En el primer momento, la casa-cofre se encierra en sí misma, generando una sensación de un *encuadre detalle blindado*, imposible de ser mirado; como bien expresaría la construcción etimológica de blindar proveniente del inglés *blind* y del alemán *blinder*, palabras que hacen referencia a lo que cubre, lo que ciega y por lo tanto protege algo. En esta construcción de la protección, emerge lo íntimo y lo propio.

La mirada errante que va en la búsqueda de lo *intimus*⁴⁵, posiciona a la *Calle* y a su texto acompañante en una paradoja similar a la del gato de Schrödinger; es decir, el acontecimiento registrado en la fotografía es un instante en el cual lo que sucede

⁴⁵ La autora Hannah Arendt (2005) ha realizado una aproximación a la esfera de lo íntimo, separándolo de las esferas públicas y privadas, correspondientes a las cuestiones políticas y sociales. Lo íntimo para Arendt es lo interno, que sostiene la condición humana en su subjetivación, lo que no quiere decir que no influya de ida y venida en la vida colectiva, sino que no es su único determinante.

en su interior es una tensión de lo probable y lo improbable. En este sentido, lo acontecido dentro de las casas-cofres es una multiplicidad de realidades dadas en un instante, que sólo mediante el des-cubrimiento, a partir del ingreso a lo interno, se podría nombrar.

En una revisión general del corpus fotográfico de Gerardo Reichel Dolmatoff y Alicia Dussan de Reichel, encontramos que no hay registro del interior de las casas de la gente de la Loma, siempre se muestra el espacio público: calles, fachadas, procesiones, bardas y rostros, pero estos últimos siempre retratados en las afueras de la intimidad.

El lugar del hogar, es una dimensión desconocida por las fotografías publicadas de los Dolmatoff en este libro. El *interioris* de la casa es un espacio penumbroso, en donde lo íntimo de los habitantes de la Loma aguarda, como se muestra en la fotografía *Mujer con niños*. Allí, en un primer momento, se develó el *punctum* del *fantasma*, pero también emerge el límite entre el espacio público e íntimo, siendo este último un lugar oscuro que va cubriendo la cara de la mujer, dando en la totalidad de la fotografía, un cuerpo crepuscular. La oscuridad del interior absorbe a lo que podría dar identidad a la persona.

Es la única foto de la mirada/tiempo 1, donde lo íntimo y lo interno podrían mostrarse, y los fotógrafos podrían entrar pero mantienen su distancia ante la fuerza gravitatoria que absorbe. La casa-cofre se vuelve más bien una suerte de agujero negro, con la característica de contener la singularidad del espacio-tiempo. Pero en el ámbito cultural retratado por los Dolmatoff la dimensión de lo íntimo sería la singularidad del habitar.



MT1.10. Punctum 1

Martín Heidegger (1951) en su texto *Construir, habitar, pensar* propone la tensión entre el funcionalismo de la morada y el habitar como constructora de la morada, dando a entender que un espacio por dar alojamiento no es necesariamente habitable, más bien el lugar se vuelve habitable en tanto que se construye sentido sobre él; de esta manera lo propio emerge como una morada que se da resguardo a sí misma, pero en la construcción del sentido que resguarda no es únicamente un muro que distingue y segmenta entre el afuera y el adentro.

La relación entre el afuera y el adentro que se propone es más compleja. Heidegger (1951) desarrolla el concepto de Cuaternidad como un sistema de cuatro elementos que permite la construcción del habitar a partir de unas relaciones entre los mortales, los divinos, la tierra y el cielo, los cuales mantienen su singularidad y al mismo tiempo forman parte de esta unidad (p.3). La morada se vuelve habitable cuando se construye un sentido con el entorno, pero dicho sentido es una relación donde lo humano (los mortales) entra en contacto con lo cercano, sin que lo cercano (tierra, cielo y los divinos) pierda su esencia.

Entonces, el “habitar es más bien un residir con las cosas” (Heidegger, 1951, p.4), las casas que se registran en la *Calle* dejan de ser unos cofrecillos que custodian, para ser parte de la geografía misma; de la misma manera, como se expresó en el apartado de las *Visualidades de la Comunicación Cósmica*, la relación fractal de los contornos de las casas con las formas de las mismas montañas, pero en este caso no sólo es el filo de la loma expandido, sino que más bien las casas en su ascensión son parte de ella. Entonces, la cultura Kankuama es en sí misma morada, en tanto que genera unas relaciones simbólicas y sensibles creando sentidos sagrados entre las casas, las piedras, las montañas; Esto se describe también en los siguientes extractos del diario campo de la visita al Parque Entrenubes:

En el parque hay unas montañitas mucho más pequeñas, unos morritos chiquitos, unas colinas; había tres colinas muy pegadas en una llanurita, pero esas dos colinas eran planas en su cúspide, no era redondas arriba. En ese plano había unas piedras, pero estaban incrustadas en la montaña, piedras muy grandes de las que solo sobresalían pequeños pedazos, porque hacían parte de la montaña. Entonces, uno de ellos dijo que eran unos baúles, que tenían que ver con unos recuerdos guardados ahí en esos morros, baúles que dejaron los ancestros que vivían acá, y que dejaron para que nosotros lo encontráramos (CDC, SC2010)

En dicho testimonio es importante resaltar la comprensión de la cultura Kankuama en la construcción de formas específicas de comunicación entre las cosas, dichas formas dan cuenta de unas estructuras holísticas al estilo de la *comunicación cósmica* (Plaza, 2019) y el plano de inmanencia planteado por Henry Bergson y desarrollado por Gilles Deleuze. Tanto en la *comunicación cósmica*, como en el plano de inmanencia, todos los elementos generan unas formas de convivencia específica.

En este caso, la cultura ya no se encuentra en la dimensión meso-antropológica, a la medida solamente de lo humano; más bien, la cultura se localiza en las relaciones que se establecen entre las dimensiones de lo micro, lo macro y lo meso, sin ubicar en el centro a una de las tres dimensiones. Es decir, el antropocentrismo moderno se ve desplazado de su centro para ser parte de un sistema performativo y fractal.

En esta relación, y contando con la naturaleza interdimensional de la comunicación, la piedra deja de ser piedra para ser concebida como un gesto de interpertenencia con los ancestros, entes que pueden ser comprendidos como los inmortales de Heidegger.

La comunicación cósmica es entonces acontecimiento, renacimiento anfibio de muchos grises donde se vincula objeto con sujeto, en transformaciones no solo inesperadas, sino mágicas, entre lo individual y el universo. El tiempo del Aión abre una perspectiva multidimensional en el que sujetos, situaciones y objetos sagrados subvierten los diseños estables de las sociedades con rasgos acontecimentales, que han permitido el devenir de los pueblos originarios a través de los siglos. (Plaza, 2019, p.203)

Entonces, la *comunicación cósmica* emerge como un plano de creación de estructuras *ex - céntricas*, fenómenos que se dan sin un centro que los constriña hacia una dimensión (singular o universal), por lo cual la complejidad reside en la multidimensional del fenómeno sagrado-comunicativo. Por ende, la *comunicación cósmica* es dada por la existencia de acontecimientos que se caracterizan por ser inmanentes, en donde la interioridad de la conexión (inter-pertenencia) comunicativa entre las cosas, devela una complejidad vitalista: las piedras, las casas, la calle, el cerro, el cielo, la luz, la sombra, la planta, las nubes son acontecimientos que se tocan.

En este sentido, la cualidad taxonomizante del trabajo antropológico clásico se subvierte ante la potencia de la imagen fotográfica, la cual emerge como un espacio de inmanencia donde lo real-ontológico-denotativo aparece en su juego de texturas, tonos y formas. A través de la *comunicación cósmica* toda la imagen se vuelve un *punctum*, o se devela la inter-pertenencia de los *punctum* en la misma fotografía. La comunicación emocionante de la herida en la imagen, da cuenta de la compleja existencia en el plano ontológico de las cosas, que se definiría como:

“En el plano ontológico es indiferente que alguien lo perciba o no. Las cosas y los objetos aparecen no solo porque se nos aparezcan a nosotros, no solo existen porque nosotros las percibamos. La mayoría simplemente aparece, sin que nadie lo tenga en cuenta.” (Gabriel, 2017, p.77-78)

El plano ontológico se devela como el lugar donde acontecen las potencias de inter-pertenencia de las cosas. En palabras de Barthes sería el nivel poético de la fotografía, es decir que el sustrato de la imagen donde el lenguaje codificante queda insuficiente ante la potencia de las formas denotativas. En la fotografía de la *Calle* las potencias denotativas se ven sesgadas por la dimensión connotativa del texto acompañante, que a partir de un cambio paradigmático en la mirada, pasando de una aceleración moderna, a una lentitud del aión que implica una contemplación, la vacuidad connotativa se disuelve en el plano de la comunicación entre las cosas.

Y es en esa lentitud que manifiesta la mirada limitada del investigador ante lo que acontece frente a la cámara y a sus ojos: el sujeto de la Loma que lo mira. Un sujeto que en la foto se caracteriza por ser una mancha, a tal punto que se pierde entre la textura de una sombra o parte de una casa. Su subexposición se debe a la aceleración en la mirada, dejando ver solo la dimensión connotativa, y en dicha superficialidad del significado de las cosas, se suponen sus esencias.



MT1.11 Punctum 1

Pero en el paradigma de la lentitud cósmica, la contemplación permite encontrar la particularidad de las cosas, entonces en la textura de tonos negros y grises emerge la forma de lo parece ser un habitante de la loma que, además, le regresa la mirada al fotógrafo. Este sujeto-textura devela la cualidad ontológica que se escapa del campo perceptivo de los Reichel Dolmatoff, una mancha fugaz que se disfraza de su entorno; bien se podría decir, que el entorno -el encuadre ampliado- es una serie de camuflajes (connotativos) de las cosas: lo óptico se reviste en el lenguaje, o en

palabras supuestas de Heráclito “la naturaleza ama esconderse”, dando a entender que siempre hay “algo” que se escapara de la determinación del lenguaje.

La mancha-textura se determina como un sujeto por el encuadre ampliado y el studium de la mirada/tiempo 1: una serie de fotografías de corte etnográfico realizadas en Atanquez. Entonces, la mancha se reviste de kankuamo, de una persona de la Loma, pero desde su *interioris* se plantea una textura-forma que potencia la necesidad de significación (significancia) del que mira, y que sin su revestimiento sólo deja ver las formas incógnitas del acontecimiento.

Pero existe un punto medio entre las determinaciones connotativas del encuadre ampliado y las potencias denotativas del encuadre detalle, es decir, un momento crepuscular entre el *logos* y el *pathos*. Este sujeto-textura es un ente en potencia de ser, es el habitante de la loma antes de ser llamado “de la loma”, él es un momento particular de la cultura Kankuama, es una partícula cultural ínfima que pasa desapercibida en el campo escópico de la mirada estructuralista sobre la imagen.

En la mirada/tiempo 3, los secretos de la casa se muestran, interactuando con el ajeno desde sus tesoros. Las fotografías denominadas *Cocina*, *Casa de Chava y Toña y Emilse*, se vuelven en este trabajo la llave y el cerrojo en una sola pieza, potencia de apertura. La *Calle*, en su tiempo desierto-habitado por el sujeto mancha

y su carácter de límite protector, se devela como una sola materia en interperthenencia con las tres fotografías de la investigadora.



MT3.8 Cocina



MT3.10 Emilse y Toña



MT3.9 Casa de Chava

La Cocina es rural, funciona a leña, algunos trastos se riegan en la mesa que la sigue, ollas, tarros, tazas; una cuerda para secar carne se extiende sobre el fogón. La luz entra por la única ventana del encuadre, y se complementa la

sobreexposición del exterior, entre la luz que entra por los barrotes de metal y la profunda oscuridad de la pared a su lado, ennegrecida por la huella del fuego con los años. La claridad de la imagen hace que se despliegue ante los ojos una forma sobre el vértice, que sería similar a una pirámide invertida, un patrón repetido en el encuentro con los fractales de la montaña y de la madera, pero esta vez en el sentido contrario: la pirámide se sostiene en el fogón, y el sujeto-palo de la mirada/tiempo 1, da paso al palo que alimenta al pueblo. El exterior dejó de ser muro, para ser velado por la escena cotidiana.



Punctum 1. MT3.8. fractal invertido.

Por su parte, en la *Casa de Chava* nada sobresale; las paredes rosadas despintadas nos recuerdan lo importante del habitar, y nos indican que el construir heideggeriano no tienen que ver con el progreso, ni con la idea de lo decorativo, todo está allí porque es importante para alguien. Desde la utilidad del ventilador del margen izquierdo, la cuerda de tender la ropa al fondo en el patio y la mesa de comedor con

el mantel, hasta los dos pequeños y únicos cuadros plasmados en las dos primeras habitaciones. La máquina de coser de pedal tampoco es adorno, está dispuesta a coser, casi invitando a terminar el trabajo sobre la tela acomodada sobre ella. Aquí el exterior es patio que alumbra la morada, y la máquina es el sujeto que mora.



Punctum 1. MT3.9 El sujeto que mora

Por último, la fotografía titulada *Emilse y Toña* podría tener un epígrafe de diario de campo: “La tía Toña nos invita a tomar café en las mañanas, tostado por ella, cultivado en la rosa⁴⁶. Emilse nos acolita el antojo que recibimos con gusto y gratitud”. Ambas mujeres posan sonrientes en el solar de la casa, donde no hay más que dos sillas puestas para conversar. Atrás, otra casa de ladrillo, madera y zinc se levanta, una pequeña cerca y unos palos en el suelo al margen derecho. La

⁴⁶ Rosa se le llama a la tierra familiar que está dedicada a la siembra, especialmente de alimentos como el plátano, la yuca y el aguacate.

composición de esta fotografía nos habla de otra variación: la puerta de la casa de atrás está abierta, su interior oscuro y desierto; aquí el exterior, el solar que nos acoge, se transforma en interior, lugar de la morada colectiva.



Punctum 1. MT3.10 El exterior interior

El sujeto-mancha, la partícula cultural, ha transitado los tiempos y su visualidad ha devenido fogón, costura, mujer y sonrisa. La interperencia de las miradas/tiempo se manifiesta como complemento y coexistencia. El ser y el hacer ancestral que se guardaba en el cofre, la necesidad de los secretos, las realidades múltiples del interioris y la oscuridad que absorbió la identidad en el tiempo del cronos, dio paso al habitar de la vida, del alimento, del vestido y de la alegría en el tiempo del aion; la estructura ex - céntrica de la cotidianidad del pueblo, deviene *comunicación cósmica* que habita la Sierra Nevada.

Adenda poética: Los espacios tiempo que confluyen en el giro helicoidal



MT3.11 Laura



MT2.9 Viajando con Laura

Si tuviera que elegir un símbolo poético de las fotos de la investigadora, podría ser la flor de jazmín en la cabeza de la vieja Laura, porque su alegría termina siendo vinculante de los tres corpus; la poesía de las mañanas, que acompañaba su presencia, se visualiza en la trascendencia hacia el subsuelo de la fotografía *Hombres tumba* de la primera mirada/tiempo, y también en la selfi de las fotos propias de Víctor Segundo.

Las flores en el análisis que hace Bachelard (2008) de Monet como emblema del entorno natural, en lo rural de la investigación, está expresado en lo vivo: las montañas de la Sierra Nevada siempre presentes y los brotes de agua en los relatos.

La foto de la vieja *Laura*, está dentro de una casa, arriba a la derecha se ve la ventana con el claro oscuro que advierte la luz de la mañana; las calles muestran a Koguis, Kankuamos y Wiwas, cruces, kankuruas y teoraricas, flores y piedras sagradas; reuniones de trabajo, de conversa y de paseo; de tejedoras y de hamacas, de mochilas, de árboles, de montañas, de techos de zinc y de paja; de sombrillas, caminos y mulas; sillas de madera y cuero, el sol y las sonrisas, los tejidos de las arquitecturas.

Cuando se cierra este informe la vida en La Sierra sigue, no terminó con la llegada europea, las viejas Ucha y Laura murieron, así como el viejo Matías, pero Víctor C es la continuidad. Las flores de jazmín llevan en las tumbas de los cementerios a sus muertos al subsuelo, y el chungo que fue visto como complementariedad a la descripción del ritual de los Reichel Dolmatoff, es actualmente el lugar que pervive.

Este escrito, como otros que Víctor Segundo llama “la palabra que camina” continua el tono de los asombros, el camino que no termina, que hace el tiempo del aión. Lo que sale de la sombra. El movimiento está en los danzantes, en la niña que se acomoda en la silla. Los espacios abiertos, las montañas y las nubes, y los techos que les juegan a las pirámides en fractales, hacen del territorio esos espacios verticales, diagonales y horizontales hasta sus infinitos, que se detonaron con las piedras-antenas para entender la palabra. Atanquez, Chemezquemena y

Maruamake son muestras de muchos más lugares recorridos, encontrados y vueltos a reencontrar en inventarios de viajes que ya perdieron los totales.

Un ojo de explorador de hoy leía en el paisaje, leía en las caras: el retrato era el recuerdo del café en las mañanas de la tía *Toña* y de *Emilse*. Por eso, ellas ríen abiertamente; saben que la foto tiene la gratitud y el sabor del despertar, y quienes ríen bajo la sombrilla compartían el paseo a la fiesta del sol en Atánquez.

Las piedras donde se apoya el *Tío Tomás* y el *Bukunkuzo* no son testigos mudos, son reflejo de aprendizajes profundos, de atisbos de respuestas a la exploración continuada. Quizá la voz que habla, la investigadora desde el pensar imagen emoción, muestra la profunda sabiduría de los pueblos que contemplando al mundo expanden el espacio, el tiempo y las existencias.

Las fotos muestran cotidianidad: algunas casas al interior, como diciéndole al tiempo de las miradas ciegas que están vivos, que pueden usar casas de cemento y de zinc como el pueblo kankuamo, pero levantan las casas ceremoniales y los salones comunitarios a la usanza propia, en colectivo y con materiales naturales. Algunos se resisten al cemento y mantienen las casas de bahareque como Diomedes que afirma que “son más frescas”. Esto es el privilegio para el ojo que ve poéticamente, a aquel que *gusta de ver* diría Bachelard (2008).

CONCLUSIONES VISUALES

En 1924 el historiador de arte Aby Warburg inició la construcción de su Atlas Mnemosyne; una serie de colecciones de imágenes que no se acotan en un género o una época, sino a cuyo margen se establece una impresionante diversidad de relaciones⁴⁷. En los paneles de Warburg podría reposar la respuesta a la pregunta planteada por Gregory Bateson que se recoge en la primera línea de esta tesis. No me refiero al cangrejo y a la langosta, sino a la pauta que los conecta. La intención de Warburg, al igual que el cuestionamiento de Bateson y a la pregunta de este trabajo por los órdenes de la visualidad, coinciden en la necesidad de comprender el mundo de forma compleja.

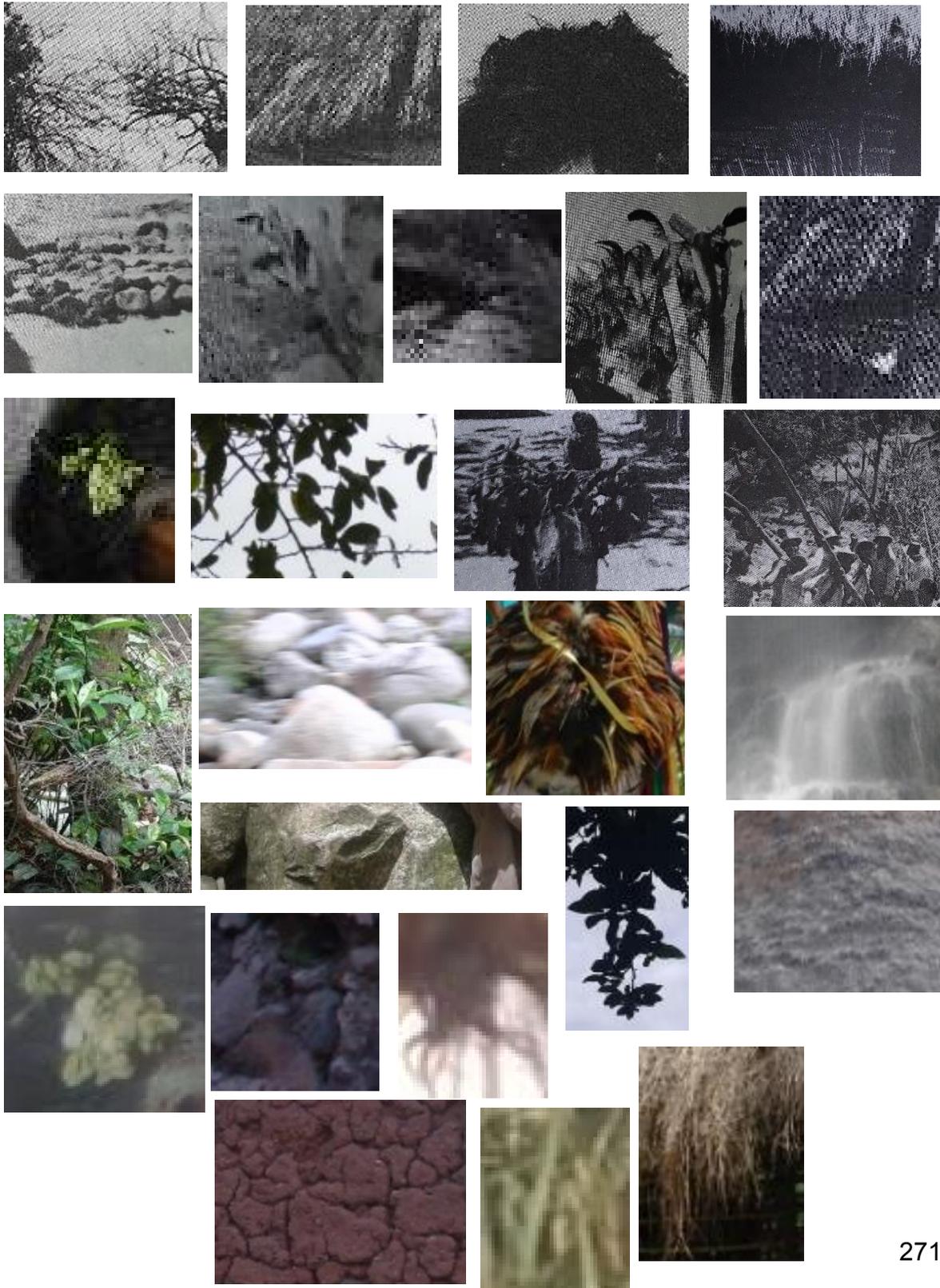
Estas conclusiones muestran un proceso de montaje de los punctums que emergieron de de las tres miradas/tiempo que componen el corpus, en los cuales se presenta un sistema relacional de los órdenes visuales ancestrales, haciendo una irrupción frente a los studiums de las fotografías.

Es en los hallazgos visuales donde se evidencia que los punctums reconfiguran nuevos ámbitos, donde las miradas/tiempo se desestructuran de los órdenes históricos categorizados por la autoría de las fotografías, para dialogar de formas insospechadas al estilo de Warburg, esta vez desde una mirada que se da poéticamente en el giro emocional. Por ejemplo, la Cerca de los Dolmatoff deja de ser una alegoría para volverse imagen que (se) tensiona frente a la dicotomía, y que se narra junto con la Iguana de Víctor que se apropia del alambre, y esta iguana deviene presencia en la foto de las Piedras de la investigadora.

En su organización, estos paneles son potencias de interpretación, pues su interés no es el de clasificar la imagen, sino que hacen un llamado, una invitación; y, en tanto son inacabados, se seguirán construyendo y ensoñando a partir de otros corpus, de otros tiempos y de otras materialidades.

⁴⁷ Algunas tablas del Atlas Mnemosyne se pueden consultar en <https://proyectoidis.org/atlas-mnemosyne/>

EL DESPELUQUE COMO EMERGENCIA



LAS CONTENCIONES Y EXPANSIONES DE LA EXISTENCIA



VISUALIDADES DE LA COMUNICACIÓN CÓSMICA

Fractal de la montaña



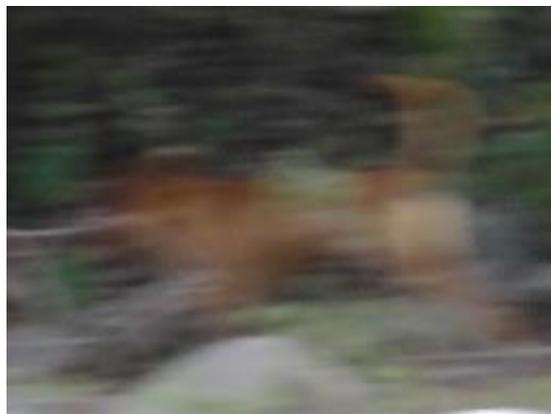
Fractal del bosque y de la vida-muerte



Fractal de la madera



LOS LADOS DE LA CERCA



LA GRAVEDAD DE LA INTIMIDAD



CONCLUSIONES

Se presenta, a modo de conclusión sobre el primer capítulo, la importancia de la inclusión de narrativas y testimonios recogidos en el trabajo de campo sobre el asunto de la contextualización. La ubicación geopolítica y estratégica de los pueblos indígenas en Colombia, ha sido ampliamente trabajada y documentada en diversas investigaciones, tal como se mencionó. Sin embargo, el apartado denominado *La historia en palabras propias*, se considera no solo un aporte a las estructuras formales académicas, sino también un importante ejercicio de escucha y comprensión de las cosmovisiones de los pueblos, y una sistematización de sus sentires y haceres, en un formato que no siempre tienen lugar en los escritos de este tipo.

La decisión de incluir fotografías de tan distinta naturaleza y procedencia, caracterizar cada una de las miradas/tiempo en sus condiciones de producción y en el proceso de selección de cada colección, y lograr la concreción y cohesión de un solo corpus fotográfico en el cual se pudiera realizar la indagación propuesta, tuvo muchas idas y venidas. Sin embargo, se podría afirmar que el entrecruce de las imágenes seleccionadas, una vez comprendidas en su posicionamiento histórico e ideológico, permitió una indagación de carácter relacional, más que comparado, y abrió la mirada a partir del detenimiento en los punctums, para la generación de

categorías emergentes que dan cuenta de algunas características de los órdenes visuales propios de los pueblos Kankuamo y Kogui.

No deja de ser sorpresiva la edición en castellano de *La gente de Aritama* (2012), ni tampoco algunas de las afirmaciones que encontramos a lo largo del texto, y en lo que concierne a esta tesis, a los epígrafes de las fotografías publicadas. Sin embargo, es importante reconocer la importante labor antropológica de Alicia Dussan y Gerardo Reichel, en la medida en que la lectura de este tipo de publicaciones cuenten con reflexiones dialogantes desde las reivindicaciones sociales de los pueblos originarios, que en este caso son tratados brevemente en el prólogo de la edición.

Ahora, si bien el contexto científico-académico del país en los años 60 era un marco posible para la producción de estudios de mestizaje, y el libro contiene claramente una perspectiva desde lo que se nombró como antropología de salvamento con la carga segregacionista que esto implica, es innegable el legado fotográfico de los autores, no solo en *La gente de Aritama*, sino en los innumerables archivos que se han conservado; Sin embargo, una lectura contemporánea implica hacer precisiones muy cuidadosas de su carácter histórico, político e ideológico.

Por su parte, podríamos concluir sobre la colección fotográfica del profesor Víctor Arias, que la imagen no es contemplada como la mimesis de lo real, sino que es el

aprovechamiento de las condiciones, es una imagen de responsabilidad, en tanto obliga al fotógrafo al compromiso con la permanencia. El comportamiento de la imagen responsable no es el comportamiento de la imagen reivindicatoria, no combate ni abierta ni ocultamente; la imagen responsable inspira, conecta, vincula. Por lo tanto, en el acto fotográfico el productor se recoge, pero no es un recogimiento individual, no es un acto contentivo, no es el acto protector, es el acto de la permanencia y de la memoria. Casi que hay una historia de vida colectiva, habla en primera persona y no tienen interés estrictamente estético ni documental.

En el caso de la mirada/tiempo que plantea la autora de esta tesis, podríamos decir que se deja sorprender con elementos que no tienen que ver con la técnica fotográfica, ni con el interés de documentar la indagación específica de este trabajo; más bien, involucró volver a archivos antiguos, exigirse con la definición de criterios de selección, y dejarse tocar por la memoria de las experiencias compartidas con los pueblos, encontrando refugios en los recuerdos, en las entrevistas, en los relatos y las notas de campo realizadas por años. En ese sentido, es una mirada/tiempo que demandó una automirada crítica, ver los colonialidades que nos habitan, dejar evidenciables las cicatrices en la producción analítica y arriesgar la herida del uno mismo.

La construcción de un apartado teórico que hiciera que las imágenes se manifestaran por sí mismas en esta investigación, fue un reto y un aprendizaje, en

el sentido de la complejidad que planteaba la pregunta por el orden visual al campo de trabajo de los estudios visuales, desde la comunicación y otros campos de las humanidades y las ciencias sociales. La dependencia recíproca de las tres miradas/tiempo en la conjunción de un análisis compartido, requería poner en un solo lugar de discusión conceptual elementos propios del estructuralismo, posturas decoloniales y postmodernas, y escuelas contemporáneas reflexivas sobre las visualidades.

Este tratamiento epistemológico de la imagen, se convirtió en la puerta de entrada a la reevaluación de diversas categorías poco exploradas desde su aporte al campo comunicacional, como el *punctum* y el *studium* barthesianos, y su puesta en común con categorías como el *encuadre ampliado* y el *encuadre detalle* de Didi-Huberman, y el plano de inmanencia de Deleuze. Dicha relectura, dio como resultado la consolidación de una propuesta teórica propia, denominada *El giro emocional: doble movimiento helicoidal*, que plantea la necesidad de una reflexión sobre el tiempo del aion que se manifiesta en la mirada fotográfica, y que va y viene del caos para renombrar y resignificar las realidades.

En términos metodológicos, al ser una tesis elaborada en un largo periodo de aprendizaje con los pueblos participantes, y que se fue construyendo y enriqueciendo a partir de diversos hallazgos de trabajos anteriores, se podría decir que la decisión de adoptar una postura fenomenológica, se aprovechó para

relentizar la lectura del territorio, del corpus fotográfico, de las apuestas teóricas, de los testimonios y narrativas, lo cual soportó una construcción pausada de cada una de las categorías emergentes. Sin duda, los aportes de Gastón Bachelard con los conceptos de la ensoñación y las prácticas de una acción imaginante sobre el corpus, hicieron que la investigadora se posicionara en un lugar poético y emocional frente a cada una de las imágenes, para ir borrando si se quiere, las infranqueables distinciones de los tiempos de producción, y pudieran emerger las diferentes características de los órdenes visuales que se muestran en los resultados.

En el procedimiento metodológico, un momento detonante de los hallazgos fue el encuentro de que el ojo sensible, aquel que daba cuenta del *giro emocional* y del *movimiento helicoidal*, se tensa entre el analizar y el poetizar, justo en el lugar de la contemplación. Fue importante entender que el balance de la conciencia y del corazón en el gesto de ponerse delante de las fotografías, permite rajarlas y trascender lo dicotómico, para no quedarse en las sombras de nuestra época, sino para contemplar las grietas donde yacen las probabilidades de nuestra existencia.

En términos de los hallazgos, podríamos afirmar que en este trabajo la imagen no es ejemplo del hallazgo, sino el hallazgo mismo. Esto se da en tanto no se trató de contraponer las fotos de las tres miradas/tiempo, sino en la descripción y comprensión de unos elementos que permanecen invariables ante la

representación, como una suerte de resistencia visual, una manifestación de lo inefable, de lo que está en la foto como acontecimiento de los pueblos.

Entonces, las categorías emergentes podrían ser cuatro grietas en los tiempos del cronos, por el que brota un inconsciente histórico, a pesar de las imposiciones ideológicas que subyacen a las mismas. Esta es una muestra del giro emocional, como doble movimiento helicoidal, donde el cronos es la primera membrana de la imagen, que en el que el encuadre detalle deviene en tiempo de aión, y que, como afirma Didi-Huberman (2014) "...resiste contra su desaparición, en su potencia se subdivide entre lo que pasó y lo que va a pasar".

Estas cuatro grietas, encontradas en el ejercicio intuitivo del encuentro con el punctum, muestran las características del orden visual propio, y están determinadas por: El *despeluque* y *la rectitud* donde se plantea la disyuntiva entre el sujeto originario, que en el afán del progreso, tiene que ser sujeto moderno; el hallazgo del despeluque, como característica del orden visual propio, muestra cómo se plantea un reto al binarismo al generarse formas de coexistencia para que el pueblo subsista.

La *contención* y *la expansión de la existencia* originaria, delimitan una clara subexposición en la mirada/tiempo 1, por medio del uso de la oscuridad como operación ideológica, mientras se transita en las otras dos miradas hacia una

expansión del cuerpo en acción y de las reconsideraciones de la función social del pensamiento, que plantean una subversión de las lógicas representacionales de lo indígena.

Las visualidades de la comunicación cósmica, es quizá el hallazgo con mayor potencia de desarrollo posterior, debido a que se llegó a caracterizar tres tipos de relación fractal-performativa, que atraviesan el corpus completo: el fractal de la montaña, el fractal del bosque y de la vida muerte, y el fractal de la madera. En ellos, se equiparan las construcciones naturales y artificiales de corta duración, con lo construido durante tiempos inmemoriales, dando una constante de interperpetencia y unidad. Este hallazgo constituye un axioma sobre el movimiento, equiparable a los desarrollos teóricos del plano de inmanencia (Deleuze), el caos (Bergson) y la nada (Zizek).

Por su parte, los hallazgos de los *lados de la cerca* y la *gravedad de la intimidad*, nos hacen una invitación a tomar postura entre la división y la apropiación, el exterior y el interior. No obstante, nos advierten también de una posible dinámica de complementariedad en el orden visual, donde el paso del tiempo del cronos y el salto intertemporal del aion, nos abren la posibilidad de la construcción de una mirada comunicacional no antropocéntrica, sino cosmocéntrica.

En términos de la concepción de lo sagrado en la investigación, se podría concluir como un gran articulador. El análisis poético de las fotografías ayudó a desempaquetar dos concepciones: la de lo sagrado como objeto de estudio, y la experiencia visual de lo sagrado. Concluyendo que esta última trae consigo un movimiento propio, un ritmo inmanente que rompe la membrana de las apariencias, y que en esta investigación nos acercó a las manifestaciones de esos otros ordenes visuales propios desde la emoción, la reflexión y la contemplación.

Consideramos que estas elaboraciones corresponden a unos pasos que complementan y desarrollan los saberes construidos en los procesos y proyectos de investigación llevados a cabo hasta el momento por el colectivo de trabajo, y que se han ido constituyendo en una línea estratégica de producción sobre la comunicación de lo sagrado desde diversas perspectivas, que incluyen la comunicación cósmica, la fractalidad y la performatividad, lo que también abre las posibilidades de indagación para los profesores y estudiantes en los futuros trabajos.

Referencias

- Agamben, Giorgio. (2008). Qué es lo contemporáneo y otros ensayos. texto inédito en español, leído en el curso de Filosofía Teorética la Facultad de Artes y Diseño de Venecia, Italia. Traducción: Verónica Nájera. Disponible en: http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php
- Alvarado, M. (2004). La Imagen Fotográfica como Artefacto: De la Carte de Visite a la Tarjeta Postal Étnica. *Revista Chilena de Antropología visual*, 4. Pp. 240-252. <http://www.antropologiavisual.cl/imagenes4/imprimir/alvarado.pdf>
- Alvarado, M. y Giordano, M. (2007). "Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a Tierra Del Fuego". *Magallania (Punta Arenas)*, 35(2), 15-36. doi: 10.4067/S0718-22442007000200003
- Alvarado, M. y Giordano, M. (2007). Reflexión sobre los usos políticos de la imagen, sobre la construcción de la memoria, sobre las historias no contadas de la población indígena. En: *Magallania*, (Chile). Vol. 35(2):15-36. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22442007000200003&script=sci_arttext
- Álvarez, S. (2010). El "gallinazo" en la escuela: violencia doméstica y construcción social de la masculinidad al pie del Páramo de Sumapaz. *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (10), 141-155. Retrieved January 14, 2018, from http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1900-54072010000100007&lng=en&tIng=es.
- Arancibia, V. (2012). Nacionalidad, Territorios Y Memorias. La disputa por la significación. En: Lizondo, Liliana –Coord.- (2012) *Praxis, frontera y multiculturalidad. La comunidad en disputa*. Salta: U.N.Sa. Sede Regional Tartagal
- Arancibia, V. (2015). Nación y puja distributiva en el campo audiovisual. Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013). Tesis Doctoral, UNLP.
- Ardila Calderón, G. (2001). Colección de fotografías de Gerardo Reichel-Dolmatoff y Alicia Dussán. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, [S.l.], v. 38, n. 57, p. 43-52
- Arendt, H. (2005). *La Condición Humana*. Barcelona: Paidós
- Arias Arias, H. (2011) Territorio indígena Kankuamo: proceso de reconfiguración del resguardo desde las dimensiones socioculturales. Tesis presentada en cumplimiento de los requisitos para optar al título de Magister En Estudios Urbano Regionales. Universidad Nacional de Colombia.
- Arlantt, B. y otros. (2006). *Makú Joguki – Módulo Educativo para el ordenamiento de las instituciones educativas del resguardo indígena kankuamo*. Bogotá: Kampanäkê ediciones.
- Arocha, J. (2006). Andares Sinuanos y habituación etnográfica. *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe [en línea]*, 3 (primer semestre): [Fecha de consulta: 14 de enero de 2018] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85530503>>
- Arocha, J. (2015). "Andares sinuanos y habituación etnográfica". *Baukura* 7: 49-60.
- Bachelard, G. ([1965] 2012). *La Poética del Espacio*. México: Fondo de Cultura Económica
- Bachelard, G. ([1985] 2008). *El derecho de soñar*. México: Fondo de Cultura Económica
- Bachelard, G. (1971). *Epistemología*. Barcelona: Anagrama.
- Bachelard, G. (1982). *La Poética de al ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica

- Barbero (s.f, OEI): Culturas/Tecnicidades/Comunicación.
<https://www.oei.es/historico/cultura2/barbero.htm>
- Barriandos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas (Col)*,(35) 13-29. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002>
- Barthes, R. (1985). *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós
- Barthes, R. (1995). *Retórica de la imagen. Elementos de semiología*. Cuitrix.
- Bateson, G. (2011). *Espíritu y naturaleza*. Madrid: Amorrortu.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F: Itaca.
- Benjamin, W. (2006). "La tarea del traductor", *Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971; *Ensayos escogidos*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1967, reeditado por Ediciones Coyoacán, México.
- Benjamin, W. (2010). *El narrador*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Berenguer R., J., Cabello, G., y Artigas, D. (2007). "Tras la pista del inca en petroglifos paravecinales al Qhapaqñan en el Alto Loa, norte de Chile. *Chungará (Arica)*, 39(1), 29-49. doi: 10.4067/S0717-73562007000100003
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus
- Brea, J. (ed.) 2005. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Cabezas, Ma. Cristina (2015). Una introducción a la geometría fractal a través del tratamiento de la autosimilitud integrando un ambiente de geometría dinámica. Universidad del Valle. En Funes.uniandes.edu.co/11054/1/cabezas2015Una.pdf
- Castro-Gómez, S. (2000). «Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro», en *La colonialidad del saber : eurocentrismo y ciencias sociales*, Buenos Aires, CLACSO.
- Castro-Gómez, S. y R. Grosfoguel. (2007). *El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Pontificia Universidad Javeriana / Siglo del Hombre Editores, Bogotá
- Caviedes, M. (2007). Antropología apócrifa y movimiento indígena. algunas dudas sobre el sabor propio de la antropología hecha en Colombia. *Revista Colombiana de Antropología*, 43, 35-59. Retrieved January 14, 2018, from http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252007000100002&lng=en&tlng=es.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. 2015. *Una Nación Desplazada. Informe nacional de desplazamiento forzado en Colombia*. Bogotá: CNMH – UARIV.
- Christenson, Allen. 2012. *Popol Vuh*. México: Fondo de Cultura Económica
- Colajanni, A. (2015). "El simbolismo de los indios desana del Vaupés cincuenta años después. Una evaluación y un homenaje a la obra de Gerardo Reichel-Dolmatoff ". *Baukura* 7: 61-68.
- Constitución política colombiana (1991). Asamblea Nacional Constituyente, Bogotá, Colombia, 6 de Julio de 1991.
- Corona Berkin, S. (2006). "La fotografía indígena en los rituales de la interacción social". *Comunicación y Sociedad*: 91-104.
- De Certau, Michelle. (1987). *La invención de lo cotidiano*. México D.F: UIA.

- De Certeau, M. (2006) *La debilidad de creer*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Del Valle Varela, A. y Riveros, M. (2004). "Arte rupestre de San Juan: petroglifos de Angaco (obra abierta en el espacio y el tiempo). *Chungará (Arica)*, 36(Supl. espect2), 663-671. doi: 10.4067/S0717-73562004000400011
- Deleuze, G. (2011). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Qué es la filosofía*. Barcelona: Anagrama
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Del ritornelo*. En: *mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia* (pp. 317-358). Valencia: Pre-textos
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2002. *Mil mesetas (Capitalismo y esquizofrenia)*. Valencia: Pretextos.
- Didi- Huberman, G (2005). *Venus Rajada*. Buenos Aires: Artes y artistas.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- Didi-Huberman, G. (2008 a). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado
- Didi-Huberman, G. (2008 b). *El gesto fantasma*. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, ISSN 1578-0910, N°. 4, 2008 (Ejemplar dedicado a: Acto sobre fantasmas), págs. 280-291
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve S.A. de e.v
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires : Manantial, 2014.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La marca editora.
- Duchesne Winter, J. (2014). *Variaciones sobre el animismo, el marxismo no tradicional, las nuevas ontologías y una futura cosmopolítica*. Seminario de pensamiento. Universidad del Cauca. Disponible en: <http://www.unicauca.edu.co/ublogs/seminariopensamiento/wp-content/uploads/sites/3/2014/09/ANIMISMO-Y-COSMOPOLITICA-OCT-2014.pdf>
- Duque, F (2003) *Sagrada Inutilidad (lo Sagrado en Heidegger y Hölderlin)* (Publicado en la *Revista de Filosofía*, núm. 35/106 (Universidad Iberoamericana, México), pp. 45-74).
- Duque, J. (2009). *Lo sagrado como argumento jurisdiccional en Colombia. La reclamación de tierras indígenas como argumento de autonomía cultural en la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
- Dussan de Reichel, A. (1979). *Pautas de crianza del niño en un pueblo de Colombia*. En: *Revue internationale des sciences sociales*. Volumen XXXI, No. 3. Paris: Unesco
- Eco, H. (1981). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen
- Escobar, A. (1996). *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Bogotá: Norma.
- Fernández, Pablo. 1994. "Teorías de las emociones y teoría de la afectividad colectiva". *Iztapalapa* 35. (Extraordinario), PP. 89-112.
- Flores, C. (2005). "Video Indígena y Antropología Compartida: Una experiencia entre Mayas-q'eqchi' de Alta Verapaz", en *Identidades y Representación de Imaginarios Mayas, Memorias del Sexto Congreso de Estudios Mayas*, Universidad Rafael Landívar, 3-5 de agosto de 2005, Guatemala.
- Foucault, M. (1978). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo y otros escritos afines*. Barcelona, Paidós
- Foucault, M. (1997). *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI
- Gadamer, H. (1993). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme

- Gamboa, Eduardo. 2008. "Experiencias de significación. Arte y emoción sagrada". Anuario de investigación. Universidad Autónoma de México: 311-329
- Giordano, M. (2011). "Someter por las armas, vigilar por la cámara: Estado y visualidad en el Chaco indígena". *Sociedade e Cultura* (14): 381-397. doi: 10.5216/sec.v14i2.17612
- Giordano, M. (2012). Fotografía, testimonio oral y memoria. (Re)presentaciones de indígenas e inmigrantes del Chaco (Argentina). Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/158835168.pdf>
- Gnecco, C. y Langebaek, C. (2006). Contra la tiranía del pensamiento tipológico (Introducción). En *Contra la tiranía tipológica en arqueología: una visión desde Suramérica*. Bogotá: Ediciones Uniandes-Ceso
- González, L. (2003). La imagen del otro "otro". La producción fotográfica de grupos sociales minoritarios. En: *Orientes y occidentes. Memoria del XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.*
- Gonzalo, Antoni. (1994). "La mirada errante: de la "Spaltung" en Lacan, al "caos-cosmos" de Deleuze." *CONVIVIUM*[en línea], 1994,, Núm. 6 , p. 29. <https://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/view/73313> [Consulta: 25-08-19]
- Gruzinsky, S. (1994). La guerra de las imágenes. De cristobal Colón a Blade Runner (1492-2019). México: Fondo de Cultura Económica
- Gudeman, S. (2009). Saints, symbols, and ceremonies. En: *American Ethnologist*, Volume 3, Issue 4
- Hall, Stuart. [1973] 1980. 'Encoding/decoding'. In *Centre for Contemporary Cultural Studies (Ed.): Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79.* London: Hutchinson
- Hall, Stuart. 2010. Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Eds.). Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador. Envión Editores.
- Heidegger, Martin. 2010. *Pensamientos poéticos*. Barcelona: Herder.
- Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994
- Hofstadter, D. (1979) Gödel, Escher, Bach: un Eterno y Grácil Bucle. *Metatemáticas 14*. Premio Pulitzer Ensayo 1980.
- Homi K. B. (2002). "Espacio posmoderno, tiempos poscoloniales y las pruebas de la traducción cultural", *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires. <https://cric-colombia.org/foroipp/images/Politica-p-comunicacion-indi.pdf>
- Jimeno, M. (2015). Semblanza de Alicia Dussan de Reichel. *Baukura* 7: 69-70
- Joyce, A. (2008). Reflexiones críticas sobre el estudio de la escritura pictográfica en México. *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*: 139-146.
- Krupart, A. (1992). *Ethnocriticism. Ethnography, history literature*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press.
- Lander, E. (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso
- Langebaek, C. (2005). De los alpes a las selvas y montañas de Colombia: el legado de Gerardo Reichel-Dolmatoff. *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (1), 139-171. Retrieved March 27, 2018, from http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1900-54072005000100009&lng=en&tIng=.

- Langebaek, C. (2017). Gerardo Reichel, a la luz de su obra. Invención del indigenismo y ecologismo en Colombia. *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (27), 17-34. <https://dx.doi.org/10.7440/antipoda27.2017.01>
- Laurière, C. (2010). Los vínculos científicos de Gerardo Reichel-Dolmatoff con los antropólogos americanistas franceses (Paul Rivet, Clau De Lévi-Strauss). *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (11), 101-124. Recuperado en 27 de marzo de 2018, de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1900-54072010000200007&lng=es&tlng=es.
- Leander, B. (2006). "Un texto pictográfico redescubierto: el Códice Leander". *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*: 175-178.
- León, C. (2009). Las huellas del olvido. Disponible en: <http://viavisual.blogspot.com/2009/06/las-huellas-del-olvido.html>
- León, O. Delgado, Y. et al. (Sf.) Los petroglifos y cosmogonía prehispánica en la cuenca del lago de Valencia (Venezuela). En: *Revista Faces. Universidad de Carabobo*. Disponible en: <http://servicio.bc.uc.edu.ve/faces/revista/a8n18/8-18-3.pdf>
- Loaiza Díaz, N. y Aceituno Bocanegra, F. (2015). Reflexiones en torno al Arcaico colombiano. *Revista Colombiana de Antropología*, 51(2), 121-146. Retrieved March 27, 2018, from http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252015000200006&lng=en&tlng=es.
- Lomnitz, C; Von der Walde, E; Drekonja-Kornat, G; Suárez M. R. (2017). "Debates en torno a la figura de Gerardo Reichel-Dolmatoff", *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología* (27): 177-203.
- Londoño, W. (2013). Tres momentos de la escritura antropológica en Colombia. notas para una discusión. *Antipoda: Revista de Antropología y Arqueología*, N°. 16, 2013, págs. 181-212
- Lynch, R. (1969) *The Cross-Cultural Approach to Health Behavior*. Cranbury: Associated University Press
- Maestre, D. y Fuentes, K. (2015). "Antes uno solo escuchaba y aprendía de forma distinta" Reflexiones sobre la memoria audiovisual del pueblo kankuamo. En: Mora, P. (ed.) *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*. Bogotá: Cinemateca Distrital
- Marchán Fiz, S. Las artes en la Cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra En: *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ed. José Luis Brea. Akal.
- Markus Gabriel. (2016). *Por qué el mundo no existe*. Enrique G. de la G. (trad.) México: Océano
- Martínez, A. (2011). *Imágenes fotográficas sobre pueblos indígenas. Un enfoque antropológico*. Tesis doctoral UNLP. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/5051>
- Mateus, Angélica María. (2013). *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos* Medellín: La Carreta Editores 2013, 242 páginas
- Mattelart, Armand. 2002. *Los Cultural Studies. Hacia una domesticación del pensamiento salvaje*. La Plata: UNLP - FPYCS.
- McClelland Foster, G. (1994) *Hippocrates' Latin American Legacy: Humoral Medicine in the New World*. Pensilvania: Gordon & Breach
- Medina Gallego, C. (2012). *Mafia y narcotráfico en Colombia: elementos para un estudio comparado* EN: *El prisma de las seguridades en América Latina. Escenarios regionales y locales*. Buenos Aires: CLACSO

- Menard, A. (2016) El devenir imagen del indígena. *Diálogo Andino* N° 50, 2016. Páginas 133-140. Disponible en: https://www.academia.edu/26929558/EL_DEVENIR_IMAGEN_DEL_IND%C3%8DGENA_THE_BECOMING-IMAGE_OF_INDIAN_PEOPLE
- Mignolo, W. (2003). *Historias Locales / Diseños Globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Ediciones Akal, Madrid
- Millán, S. (2008). "Sintaxis y semántica en los rituales indígenas contemporáneos". *Cuicuilco*, 15(42), 63-75.
- Mitchell, W. J. T. 1995. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press.
- Morales, G. (2012). *Kankuama tv y su contribución a la reconstitución cultural del pueblo Kankuamo de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Tesis de maestría e Comunicación social. Universidad del Norte.
- Morales, J. (2015). *Semblanza de Gerardo Reichel-Dolmatoff*. *Baukura* 7: 71-73
- Morales, P. (2000). El Corpus Christi en Atánquez: identidades diversas en un contexto de reetnización. *Revista Colombiana de Antropología* 36, pp. 20-49
- Morales, P. (2011). *Los idiomas de la reetnización. Corpus Christi y pagamentos entre los indígenas kankuamo de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá, Universidad Nacional
- Muñoz, C. (2017). Moving pictures: Memory and photography among the Arhuaco of the Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia, *History and Anthropology*, 28:3, 375-397, DOI: 10.1080/02757206.2017.1281267
- Neumann, M.; Eliade, M.; Durand, G.; Kawai.; y Zuckerkandl, V. (1997). *Los dioses ocultos*. Barcelona: Anthropos.
- Núñez Rodríguez, Manuel; 2014. *Auguste Rodin, el carácter específico de su proceso configurativo*. Quintana. *Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*: 101-117
- ONIC, (s.f). ¿Cuáles son, cuantos y donde se ubican los pueblos indígenas de Colombia. Disponible en: <http://www.onic.org.co/noticias/2-sin-categoria/1038-pueblos-indigenas>
- ONIC, OPIAC, CIT, AICO. (2014). *Política pública de comunicación indígena en Colombia*
- Organización Indígena Kankuama. (2008). *Maku Joguki. Proyecto Educativo Kankuamo*.
- Organización Indígena Kankuama. (2010) *Historia e identidad del pueblo Kankuamo*. Bogotá: CINEP- AECID-ALBOAN
- Orrantía, J. (2002). Matices Kogui. Representaciones y negociación en la marginalidad. *Revista Colombiana de Antropología*, 38, 45-75. Retrieved July 24, 2019, from http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252002000100003&lng=en&tlng=es.
- Oseguera, A. (2008). "De ritos y antropólogos: perspectivas teóricas sobre el ritual indígena en la antropología realizada en México". Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592008000400007&lng=es&tlng=es.>. Fecha de acceso: 25 Feb. 2017
- Oyuela Caycedo, A. (2012a). "Gerardo Reichel-Dolmatoff: su pasado, legado y problemas". Ponencia presentada en el 54 Congreso Internacional de Americanistas, Viena, Austria.
- Oyuela-Caycedo, A. (2012b). *Arqueología Biográfica: Las raíces Nazis de Erasmus Reichel, la vida en Austria (1912-1933)*. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (18), 1-21. Retrieved March 27, 2018, from

- http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-88862012000300002&lng=en&tlng=.
- Palacio, V. (2015). La imagen del indígena de la Sierra Nevada DE Santa Marta. EL ARCHIVO DE K. TH. Preuss. Medellín: Universidad de Antioquia
- Pascal, Blaise. [Ed. 2003]. Pensamientos. Biblioteca virtual universal. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89354.pdf> Fecha de acceso: 10 Feb. 2017
- Paz Lima, Jimena; 2016. Materia e incoación según el pensamiento cosmológico de Alberto Magno. Ideas y Valores LXV: 35-50.
- Paz, Octavio. 2003. El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia. Mexico: Siglo XXI.
- Pearse, A. (2006). Problemas Estructurales de Sistemas Educativos en América Latina. Revista Latinoamericana de Estudios Educativos (México) [en línea] 2006, XXXVI (3er-4to trimestre) : [Fecha de consulta: 14 de enero de 2018] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27036415>>
- Penhos, M. (2013). Las imágenes de frente y de perfil, la "verdad" y la "memoria". De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo xix) a las fotos de identificación en nuestros días. Memoria Y Sociedad, 17(35), 17-36. Recuperado a partir de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8326>
- Pimentel, C. (2015). Monstruos en cautiverio: fotografía de fueguinos en zoológicos humanos y racismo. Revista Sans Soleil - Estudios de la imagen. Vol 7, 2015, pp.103-115.
- Pineda Camacho, R. (2003). "El poder de los hombres que vuelan". Tabula Rasa (1): 15-47
- Pineda Camacho, R. (2011). Antropólogos y movimientos indígenas en la Amazonía oriental colombiana: una visión panorámica (1960-2000) (p. 355-375). En: Por donde hay soplo. Estudios amazónicos en los países andinos. N°: Tomo 29. Institut français d'études andines. IFEA; Pontificia universidad católica del Perú - PUCP; Centro amazónico de antropología y aplicación práctica - CAAAP; Centre EREA du Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative.
- Pizarro Leongómez, E. (1991). Elementos para una sociología de la guerrilla en Colombia. Análisis político No. 12 ENE/ABR. Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales – IEPRI. Universidad Nacional De Colombia
- Plaza, J. (2019). Propuesta matricial de diálogo de saberes desde la comunicación de lo sagrado. Un aporte desde los pueblos Kankuamo y Kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia. Tesis Doctoral. Facultad de periodismo y comunicación, Universidad Nacional de La Plata.
- Plaza, J. y Campuzano, C. (2013). En la diversidad está el sabor. Abordajes propositivos sobre la resistencia y la acción política. En: Echavarría, C. (2013). Formación ético-política. Itinerarios sobre ciudadanía y violencia. Bogotá: Universidad de La Salle.
- Plaza, J. y Campuzano, C. (2017). La comunicación como abordaje de lo sagrado en los pueblos Kogui y Kankuamo enunciados y enunciación en tiempos y saberes ancestrales. Ponencia presentada en Congreso IAMCR 2017. Transformaciones de la cultura, la política y la comunicación: Nuevos medios, territorios y discursos.
- Plaza, J. y Campuzano, C. (2017). La lagartija fue la primera que tocó el tambor. Un análisis complejo de historias sagradas de los pueblos Kankuamo y Kogui de Colombia. En: Campuzano, C, Et al. (2017). Estuarios entre la Comunicación y el Diseño. Bogotá: CUN

- Plaza, J. y Campuzano, C. (2017). Transiciones de los sujetos interculturales. Ponencia presentada en Foro comunicación y diseño: tránsitos histórico-culturales en América Latina. Bogotá: CUN
- Plaza, J. y Campuzano, C. (2018). Los ritos y mitos en los pensamientos de los pueblos Kogüi y Kankuamo de la Sierra Nevada de Santa Marta. Ponencia presentada en 56° Congreso de Americanistas. Universidad de Salamanca.
- Plaza, J., Benavides, M. (2011). Prácticas educativas que involucren formación política y para la ciudadanía, identidad, trabajo colectivo, investigación, interculturalidad y permitan relaciones horizontales entre profesor y estudiante, en el aula de clase hoy. Proyecto realizado en el marco del Semillero de investigación ECO. Facultad de Educación. Universidad de La Salle.
- Plaza, J., Cáceres, F., Arrieta, A. y Gómez, L. (2015). Prácticas educomunicativas del Pueblo Kankuamo. Proyecto realizado en el marco de la Beca Colciencias a Semilleros de investigación. Facultad de Educación. Universidad de La Salle.
- Plaza, J., Campuzano, C. Et. Al. (2017). Bitácora de un caos. Lodgebook of a chaos. Obra-Creación visual presentada en Congreso IAMCR 2017. Transformaciones de la cultura, la política y la comunicación: Nuevos medios, territorios y discursos.
- Plaza, J., Campuzano, C., Arias, V. (2018). Comunicación intercultural y saberes ancestrales. Ponencia presentada en IAMCR 2018: Reimaginando la sustentabilidad: Investigación en Comunicación y Medios, para el cambio mundial. Universidad de Oregon.
- Plaza, J., Campuzano, C., Arias, V. (2018). La mirada comunicativa de las historias sagradas: un análisis en tres tiempos y tres segundos. Ponencia presentada en XIV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación: Comunicación en sociedades diversas. Horizontes de inclusión, equidad y democracia. Universidad Nacional de Costa Rica.
- Plaza, J., Campuzano, C., Gutiérrez, M. (2018). Disección visual. Ponencia presentada en Congreso internacional Cultura Visual, Pontificia Universitat della Santa Croce, Roma.
- Plaza, J., Campuzano, C., Gutiérrez, M. (2018). Fotografía ancestral. Sentidos históricos y políticos de las narrativas visuales sobre los pueblos indígenas en Colombia. Ponencia presentada en IAMCR 2018: Reimaginando la sustentabilidad: Investigación en Comunicación y Medios, para el cambio mundial. Universidad de Oregon.
- Plaza, J., Campuzano, C., y Gutiérrez, M. (2018). Between the sacred and the poetic: a research on the configuration of visualities of and from the dimension of the sacred in the Kankuamo and Kogui Peoples. Ponencia presentada en Congreso internacional Cultura Visual, Pontificia Universitat della Santa Croce, Roma.
- Plaza, J. y Campuzano, C. (2010). Sueños desde el territorio, experiencias de aula en investigación. En: Londoño, G. Prácticas docentes en el ámbito universitario. Pp.121-138. Ediciones Unisalle: Bogotá.
- Plaza, J. y Campuzano, C. (2008). El pueblo Kankuamo, hacia un rescate de sabiduría. Ponencia presentada en Congreso nacional de grupos de investigación en educación registrados en Colciencias. Colciencias-Universidad Surcolombiana.
- Plaza, J. y Campuzano, C. (2009) El camino de la formación en el pueblo Kankuamo. Ponencia presentada en XI Congreso Internacional de Pedagogía. Universidad de La Habana.

- Plaza. J. y Campuzano, C. (2009). Educación desde la sierra y con la tierra. Ponencia presentada en II Encuentro de investigación en ciencias sociales. Universidad Nacional del Nordeste, Corrientes, Argentina.
- Plaza. J. y Campuzano, C. (2009). La resignificación de la educación desde las culturas propias. Memorias del Seminario Internacional de la Cátedra de Subjetividades. Universidad de Rosario, Argentina.
- Plaza. J. y Campuzano, C. (2009). Reflexiones por Kankuamía: ¿ciudadanía o construcción de pueblo? En: Revista De Investigación. Universidad De La Salle, v.9 p.35 – 42.
- Plaza. J. y Campuzano, C. (2010). Concepciones de ciudadanía y ejercicio ciudadano: caminos para abordar la pedagogía de lo propio. En: Revista Actualidades Pedagógicas, ed. Publicaciones Universidad De La Salle v.11 fasc.N/A p.121 – 130.
- Plaza. J. y Campuzano, C. (2011). Caminos interculturales en las aulas. En: IXVII Congreso internacional (IAICS) - Nosotros y los otros en la comunicación intercultural. Retos y posibilidades de un espacio común. México: IAICS
- Plaza. J. y Campuzano, C. (2016). Comunicación, educación propia y cultura: un análisis complejo de historias sagradas de los pueblos Kankuamo y Kogui de Colombia. Ponencia presentada en Encuentro ACICOM - Balance y perspectivas de la investigación en comunicación en Colombia. Universidad del Norte.
- Plaza. J. y Campuzano, C. et. Al (2018) Deslices (inter) epistémicos de la comunicación y el diseño. Bogotá: CUN – UNIMINUTO
- Plaza. J. y Campuzano, C. Proyecto (2016). Complejidades históricas de la comunicación y el diseño en Colombia. Caso comunicación ancestral. Bogotá: CUN.
- Plaza. J., Bohórquez, L. y Campuzano, C. (2012). Una posible ruta intercultural: sentidos estéticos y políticos de la educocomunicación. En: VI semana internacional de la comunicación, Colombia: Uniminuto
- Plaza. J., Bohórquez, L. y Campuzano, C., De la Ossa, L. (2013). De laberintos, colchas de retazos y otras extrañezas. En: Campuzano, C. (Ed.) Diálogos docentes en Comunicación Gráfica. Bogotá: Uniminuto.
- Plaza. J., Campuzano, C. y Espinel. C. (2009). Proyecto (Concepciones de ciudadanía y ejercicio ciudadano en jóvenes escolarizados y no escolarizados del Distrito Capital-Casos jóvenes kankuamos). En: Echavarría, C. V. (2009) Concepciones de ciudadanía y ejercicio ciudadano de jóvenes escolarizados y no escolarizados del distrito capital. Investigación financiada por la Universidad de la Salle y realizada entre enero de 2008 y enero de 2010. Bogotá: Universidad de la Salle, Facultad de Educación.
- Plaza. J., Mancipe, E., Campuzano, C. (2010). Proyecto Participación democrática: sus vínculos con la democratización del conocimiento, la participación ciudadana y una mejor calidad de vida - Caso Pueblos Originarios. Universidad de La Salle.
- Plaza. J., Ortíz, S., y Jiménez, M. (2001). Prácticas interculturales de educación política y para ciudadanía en la apropiación del francés. Proyecto realizado en el marco del Semillero de investigación ECO. Facultad de Educación. Universidad de La Salle.
- PNUD y DANE. (2012). Colección Cuadernos indh 2012 Pueblos indígenas: diálogo entre culturas Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo – PNUD e Informe Nacional de Desarrollo Humano http://www.ambienteysociedad.org.co/wp-content/uploads/2012/09/Cuaderno-indigenas_inter-final.pdf

- Pumarejo, A. y Morales, P. (2003). La recuperación de la Memoria Histórica de los descendientes de los Kankuamo: un llamado de los antiguos siglos XX – XVIII. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Quijano, A. (1991). Modernidad, identidad y utopía. En: Edgardo Lander (ed.): Pensamiento crítico: un diálogo interregional. Modernidad y universalismo. Caracas: Nueva Sociedad.
- Quijano, A. (2009): "Colonialidad del Poder y Des/colonialidad del Poder", Conferencia dictada en el XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires (págs. 1-15).
- Quiroz, MP. (2015). "Gerardo Reichel-Dolmatoff y su fautor Mr. Charly-Una perspectiva cotidiana y visual de la expedición a la Sierra Nevada de Santa Marta entre 1946 y 1949". *Baukura* 7: 19-36.
- Rabinow, P. (1986). Representations are social facts. Modernity and post-modernity in Anthropology. En: Clifford y Marcus. *Writing culture. The poetics and the politics of ethnography*. Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press. Pp. 234-261
- Referencias adicionales consultadas*
- Reichel Dolmatoff, G. y Dussan, A. (1961). *The People of Aritama. The Cultural Personality of a Colombian Mestizo Village*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Reichel Dolmatoff, G. y Dussan, A. (2012 [1961]). *La gente de Aritama. La personalidad cultural de una aldea mestiza de Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1996). *Indians of Colombia: Experience and Cognition*. Bogotá. Villegas Editores.
- Restrepo, E. (2014). Antropología hecha en Colombia. *Revista Antropologías del Sur* N°1, Págs. 83-104.
- Retola, G. (2017). Paraíso. Construcción de conocimientos basados en diálogos de saberes entre la universidad y el pueblo. Experiencias en la FPyCS, UNLP, 1993/2015. Tesis doctoral. UNLP. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/64084>
- Retola, G. (2018). Paraíso. Construcción de conocimientos basados en diálogos de saberes entre la universidad y el pueblo. Editorial Universidad Nacional de La Plata.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón y Retazos.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas Ch'ixi desde la historia Andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera, J. (1978). *Latin America: A Sociocultural Interpretation*. New York: Irvington
- Sánchez, M. (2002). Pensamiento bifloro, función de lo real y lo irreal, del logos y del pathos. *Revista Pensamiento y Cultura* núm. 5, octubre, pp. 59-67. Universidad de La Sabana. Disponible en: www.redalyc.org/service/redalyc/downloadPdf/701/70100507/1
- Sanmiguel, I. (2006). Japoneses en Colombia: Historia de inmigración, sus descendientes en Japón. *Revista de Estudios Sociales*, (23), 81-96. Retrieved January 14, 2018, from http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2006000100008&lng=en&tlng=es
- Schmucler, Héctor. 1982. *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires: Biblos.
- Scott, J. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Colección problemas de México. México D.C.: Ediciones ERA.
- Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Buenos Aires: Prometeo

- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. México: Ed. Santillana.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Ed. Santillana
- Staller, J. (2006). La domesticación de paisajes: ¿Cuáles son los componentes primarios del Formativo? *Estudios atacameños*, (32), 43-57. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432006000200005>
- Tirado Mejía, Á. (1996). Colombia: Siglo y Medio de Bipartidismo. En: Melo, Jorge. *Colombia Hoy: perspectivas hacia el siglo XXI*. Bogotá: Presidencia de la República
- Todorov, Tzvetlan. y Bajtine, Mijail. 1981. *Le prince dialogique*. Ed. du Seuil, Paris. Traducido del Francés por: Galdys Jaimes Carvajal (1999), Enunciación No. 3. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Turner, V. (1987) *The Anthropology of Performance*. En: *The Anthropology of Performance*. Victor Turner (comp.) PAJ Publications, New York.
- Uribe Tobón, C. (2017). De Gran Jaguar a Padre Simbólico: la biografía "oficial" de Gerardo Reichel-Dolmatoff. *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (27), 35-60. <https://dx.doi.org/10.7440/antipoda27.2017.02>
- Uribe Tobón, C., y Martínez Medina, S. (2017). "Antropología de la antropología. A propósito de Gerardo Reichel-Dolmatoff". *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología* (27): 10-13
- Valdovinos, M. (2009). "Ritual y reflexividad en las prácticas indígenas. Algunos ejemplos mexicanos". *Indiana*: 13-16.
- Van Dijk, Teun. 2003. *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel.
- Velásquez Rivera, E. (2007). "Historia del paramilitarismo en Colombia". En: *História, São Paulo*, v. 26, n. 1, p. 134-153
- Walsh, C. (2012). *Interculturalidad crítica y (de) colonialidad: Ensayos desde Abya Yala*. Quito: Abya-Yala.
- Zambrano, C. (2000). "Mito y etnicidad entre los yanacunas del macizo colombiano". Disponible en: http://www.casadelcauca.org/wp-content/uploads/2012/03/mito_y_etnicidad_yanacunas.pdf. Fecha de acceso: 02 nov. 2016
- Zizek, S. (2016). *Acontecimiento*. México: Sexto Piso