



**Imaginación  
visual y  
cultura  
en el Perú**

**Gisela Cánepa Koch**  
Editora

Bernardo **Cáceres** / Raúl **Zevallos** / Raúl **Castro** / Valeria **Biffi** / Nelson E. **Pereyra**  
Julio **Portocarrero** / Lucero **Silva Buse** / Rosario **Flores** / Juan Carlos **La Serna** / Óscar **Espinosa**  
Deborah **Poole** / Isaías **Rojas Pérez** / Cecilia **Rivera** / María Eugenia **Ulfe** / Rodrigo **Chocano**  
Ulla **Berg** / Alexander **Huerta-Mercado** / Alonso **Quinteros** / Jeroen **Zalm** / Mercedes **Figuroa**

DEPARTAMENTO DE  
**CIENCIAS SOCIALES**



**FONDO  
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Fondo Editorial PUCP

IMAGINACIÓN VISUAL Y CULTURA EN EL PERÚ

Fondo Editorial PUCP

Fondo Editorial PUCP

Gisela Cánepa  
(editora)

IMAGINACIÓN VISUAL Y CULTURA  
EN EL PERÚ



**FONDO  
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

*Imaginación visual y cultura en el Perú*

Gisela Cánepa (editora)

© Gisela Cánepa, 2011

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Corrección de estilo: Juana Iglesias

Diseño de portada: Camila Bustamante

Diagramación y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: diciembre de 2011

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2011-15303

ISBN: 978-9972-42-983-5

Registro del Proyecto Editorial: 31501361101813

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN</b>	9
<b>INTRODUCCIÓN</b>	
<i>La antropología visual en el Perú</i> Gisela Cánepa K.	11
<b>ABRIENDO CAMINOS: PLANTEAMIENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS</b>	
1. <i>Antropología y escena mediática</i> Bernardo Cáceres	63
2. <i>La cámara, el espejo y las sombras rebeldes de la alteridad</i> Raúl Zevallos Ortiz	75
3. <i>Etnografía: el giro visual. Lecturas críticas en torno al uso de audiovisuales en la investigación social y cultural</i> Raúl Castro	107
4. <i>Notas para la construcción de un archivo sobre historia visual amazónica</i> Valeria Biffi	131
5. <i>¿La fotografía como registro o como discurso? Reflexiones en torno a una teoría de la imagen fotográfica</i> Nelson E. Pereyra Chávez	147
6. <i>El uso del dibujo como medio de construcción de datos y modo de representación en investigación antropológica</i> Julio Portocarrero	167
<b>IMAGEN Y REPRESENTACIÓN</b>	
7. <i>La multiplicación de los peces: la reproducción de la imagen en los templos moche</i> Lucero Silva Buse	183
8. <i>Etnografía visual y colonización cauchera</i> Rosario Flores	197

9. <i>Visiones del progreso, otredad y fronteras internas en la construcción de la Amazonía peruana. Una aproximación a los discursos visuales sobre la «montaña» a fines del siglo XIX</i>	221
Juan Carlos La Serna Salcedo	
10. <i>¿Guerreros o salvajes? Los usos políticos de la imagen de los indígenas amazónicos en el espacio público mediático</i>	247
Óscar Espinosa de Rivero	
11. <i>Fotografía y memoria en el Perú de la posguerra</i>	263
Deborah Poole e Isaías Rojas Pérez	
12. <i>RunasimiNet y la producción de una representación visual del quechua</i>	305
Cecilia Rivera	
13. <i>¡Sal de la rutina! Sobre cómo se imagina y se construye la imagen del Perú</i>	327
María Eugenia Ulfe	
14. <i>Fagocitar o acariciar: circulación de modelos estéticos en medios de comunicación</i>	341
Rodrigo Chocano	
<b>IMAGEN Y ACCIÓN</b>	
15. <i>Videoculturas itinerantes: visualidad y performance en el espacio diaspórico peruano</i>	359
Ulla D. Berg	
16. <i>Imagen que nos mira: vedettes peruanas convocando significados sociales</i>	383
Alexander Huerta-Mercado	
17. <i>Entretejidos de imágenes: encuentros, brechas y memorias latentes en el nuevo cine andino</i>	413
Alonso Quinteros	
18. <i>Películas andinas para pueblos andinos. Cine al aire libre en las provincias de Cusco y Apurímac</i>	427
Jeroen van der Zalm	
19. <i>Graffiti limeño: una forma juvenil de transitar y conocer la ciudad</i>	445
Mercedes Figueroa	



## PRESENTACIÓN

*Imaginación visual y cultura en el Perú* reúne una serie de artículos de investigadores sociales nacionales y extranjeros que se han ocupado del estudio de una diversidad de expresiones visuales producidas desde el Perú prehispánico hasta el contemporáneo. La mayoría de estos trabajos se presentó en el seminario «La imagen como problema» que se realizó los días 6 y 7 de noviembre del año 2008.

El seminario, organizado por la especialidad de Antropología de la Facultad de Ciencias Sociales de la PUCP, fue parte de una serie de actividades que se llevaron a cabo con el fin de promover el campo de la antropología visual y que llevaron a la creación de la maestría en Antropología Visual<sup>1</sup>, que tuvo su primera convocatoria en el año 2009.

El objetivo principal de publicar los trabajos presentados en aquella ocasión en formato de libro es llenar un vacío en la tradición antropológica, y en la de las ciencias sociales peruanas en general, con respecto a la problematización de las expresiones visuales como hechos sociales y, por lo tanto, como fuente para abordar procesos sociales de diversa índole. Si bien existen algunos trabajos que han estudiado diversas formas de representación visual, no se ha enfatizado lo suficiente la importancia de promover un campo que trabaje en torno a: (i) la investigación de formas de representación y de acción mediadas por la imagen; de su producción, circulación y consumo; y de su carácter sensorial y material, (ii) el uso de los medios audiovisuales como herramientas para la investigación social, y (iii) la producción etnográfica audiovisual.

Más que exhaustividad o representatividad, la presente publicación busca, a modo de invitación, provocar nuestra imaginación acerca de la diversidad de expresiones, temáticas, aproximaciones y enfoques posibles referidos a lo visual.

El libro cuenta con un artículo introductorio al campo de la antropología visual en el Perú, seguido de tres secciones bajo las cuales se han agrupado los 19 trabajos que

---

<sup>1</sup> [blog.pucp.edu.pe/blog/zonavisual](http://blog.pucp.edu.pe/blog/zonavisual)

conforman el libro: (i) Abriendo caminos: planteamientos teórico-metodológicos, (ii) Imagen y representación e (iii) Imagen y acción. La primera sección reúne artículos que reflexionan sobre la importancia teórica y política del campo de la antropología visual, así como sobre algunas de sus implicancias metodológicas. En la segunda y tercera sección se distinguen aquellos trabajos que abordan la imagen principalmente en términos de sus contenidos referenciales de aquellos otros que problematizan las expresiones visuales en términos de las acciones mediadas por ellas.

Lima, setiembre de 2011

**Gisela Cánepa**  
**Coordinadora de la Maestría en Antropología Visual**  
**Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú**

# INTRODUCCIÓN

## LA ANTROPOLOGÍA VISUAL EN EL PERÚ<sup>2</sup>

Gisela Cánepa K.

### ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS

Si bien dentro de la producción antropológica en el Perú es posible identificar: (i) trabajos que se ocupan del estudio de la imagen, desde la iconografía prehispánica hasta la TV e internet en la sociedad contemporánea; (ii) investigaciones de campo que han hecho uso de técnicas audiovisuales para la recopilación de información; y (iii) producciones documentales de contenido etnográfico, solo en los últimos años se ha empezado a concebir tal producción como propia del campo de la antropología visual. Aunque algunas escuelas de antropología del país incluyen en sus programas un curso de antropología visual, son novísimos los esfuerzos por institucionalizarla, como es el caso de la reciente creación de la maestría en Antropología Visual de la Escuela de Postgrado de la PUCP.

No obstante que todo balance tiene una dosis de subjetividad en cuanto a los trabajos que se incluyen y los que se dejan fuera con el propósito de evaluar lo avanzado en torno a un tema, para el caso que nos ocupa no existe un corpus bibliográfico o filmico delimitado y reconocido que sirva como punto de partida. En realidad, lo que me propongo hacer aquí es justamente señalar dicho punto de partida y lo haré desde la discusión de trabajos que considero reveladores para identificar temas abordados, enfoques discutidos, metodologías y lenguajes hasta ahora ensayados, así como tareas pendientes de lo que puede empezar a ser reconocido como el ámbito de una antropología visual en el Perú.

El desarrollo de las tecnologías digitales en el campo de la representación visual ha trastocado significativamente las nociones de autenticidad, más aún de lo que ya señalaba Walter Benjamin en 1969. Hoy la tecnología digital ha des-centrado

---

<sup>2</sup> Quiero agradecer a Valeria Biffi, quien con gran disposición, rapidez e inteligencia me ayudó en la recopilación de información complementaria que he incluido en este artículo. También Iván Curioso me apoyó en asuntos concernientes a la comunicación con los autores y la organización del material fotográfico.

la condición de originalidad de toda imagen o representación visual, desplazando la noción de autenticidad del objeto hacia la acción. En otras palabras, ya no se entiende la autenticidad de una imagen como inherente a su versión original, sino como aquello que se manifiesta cada vez que es puesta en acción. Del mismo modo, desaparece la idea de un autor único, ya que la tecnología nos facilita la posibilidad de convertir a cualquiera (que tenga acceso a ella) en un creador. Dentro de esta misma línea de reflexión es que imagino la *edición* del campo de la antropología visual. Un campo que se define menos por un objeto de estudio claramente demarcado e identificable que por la *re-edición* permanente —y por lo tanto el debate— de conceptos teóricos, metodologías de campo y etnografías visuales.

Aunque no es exclusivo de la antropología visual, este campo ha sido especialmente propenso a repensar la compleja relación entre sujeto y objeto de estudio y a reflexionar críticamente acerca de las condiciones de producción y del carácter objetivante y exotizante de las formas de representación modernas, estrechamente ligadas a la constitución del orden colonial y poscolonial del que las disciplinas académicas son parte. Esta invitación a la reflexividad probablemente se debe al carácter material de las imágenes visuales que conforman documentos tangibles —artefactos culturales— que pueden ser colocados frente a uno, que se producen, que circulan, que se intercambian, que son apropiados, que inducen emociones y median experiencias, y que al mostrarse como objetos con vida social evidencian una agencia que interpela al investigador en su afán de colocarse como el agente del conocimiento.

Por otro lado, aquellos que han encontrado en los lenguajes audiovisuales una forma de comunicar el conocimiento antropológico enfrentan el reto de repensar la jerga y las formas lingüísticas propias de los escritos etnográficos, a la luz de un lenguaje audiovisual dominado por los lenguajes cinematográficos, televisivos y publicitarios. Por último, los desarrollos tecnológicos y la popularización de sus lenguajes y usos han ampliado y diversificado las posibilidades de autorepresentación de aquellos grupos tradicionalmente representados por la antropología. Este proceso ha contribuido a explicitar las implicancias políticas y éticas de la producción de conocimiento etnográfico, así como el carácter dialógico de los procesos a través de los cuales el saber antropológico se va configurando como disciplina y como campo de especialización. En consecuencia, cuando afirmo que el campo de la antropología visual es resultado de su *re-edición* permanente, asumo que los sujetos y grupos que son objeto de investigación y de representación también intervienen en su *enfoque* y en su *encuadre*.

## Para comprender al sujeto y a sus imágenes

El estudio de la imagen abarca el problema de la representación, así como el de la experiencia, considerando lo visual en sus aspectos discursivo, práctico y sensorial. La modernidad establece un vínculo particular entre realidad y representación, que otorga centralidad a la imagen con respecto a la constitución del sujeto moderno. Siguiendo a M. Heidegger (1960, p. 83), «el evento fundamental de la época moderna es la conquista del mundo como imagen». Se trata pues de un orden que instituye toda objetivación en un acto de creación de la realidad y de aprehensión de la verdad, y por lo tanto en un acto de poder. El sujeto mismo, en la época moderna, se define y constituye a través del acto de representar. Por lo tanto, el estudio de la imagen visual en el contexto moderno nos plantea directamente el problema de la relación entre representación, verdad y poder.

Una aproximación etnográfica al problema de la imagen en la modernidad supone, por lo tanto, preguntarse acerca de qué y cómo se representa, pero sobre todo acerca de quién representa a quién, de cómo se negocian los términos de la representación y, finalmente, de cómo todo esto ocurre en un espacio de intersección en el que actúan el Estado, el mercado y públicos diversos. Esto último alude al hecho de que la relación entre representación visual y poder debe ser problematizada tomando en cuenta que en la coyuntura actual las representaciones visuales funcionan: (i) como tecnologías disciplinarias en un orden en el cual la administración y control de la mirada, y por ende de la vigilancia, juegan un papel fundamental (Foucault, 2005) y (ii) como repertorios que pueden ser puestos en acción en el marco de un régimen performativo regido por los imperativos de eficacia, eficiencia y efectividad (McKenzie, 2001).

Si bien el interés en la imagen visual como texto y praxis cultural no ha estado del todo ausente en la antropología peruana, ¿a qué puede deberse que en la última década haya surgido una tendencia a plantear lo visual como tema de manera explícita y en términos de su propia especificidad? Tal vez una de las razones está vinculada a las exigencias que los procesos culturales y políticos contemporáneos nos plantean. Me refiero a la configuración de una esfera pública cada vez más mediática y escénica, que requiere del sujeto político contemporáneo competencia en los lenguajes audiovisuales y acceso a sus recursos tecnológicos.

Como parte de lo anterior, las políticas y las poéticas de la memoria se han convertido en un mecanismo central de intervención y disputa públicas, que viene siendo instrumentalizado en la constitución de, y en la relación entre, sujetos y colectividades, así como en la relación de estos con el Estado-nación. Tales políticas y poéticas requieren de fondos o archivos documentales que puedan ser desplegados performativamente, y las tecnologías audiovisuales —entre las que destacan la fotografía

y el video— resultan más que apropiadas para realizarlas. Un ejemplo de esto es el archivo fotográfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)<sup>3</sup>.

Por otro lado, la vigilancia se ha descentralizado y el Estado ha perdido el monopolio sobre ella, provocando su privatización, al punto de que hoy constituye un servicio cuyo precio y acceso se rigen por las leyes del mercado. Los procesos mediáticos y políticos generados por los «vladivideos» y recientemente por los «petroaudios» son una expresión de esta situación<sup>4</sup>. En el caso de la colección fotográfica de la CVR y en el de los «vladivideos» se trata de eventos visuales y mediáticos complejos que implican tanto el documento visual y su transformación en múltiples formatos y versiones, como sus varias contextualizaciones, apropiaciones, interpretaciones e instrumentalizaciones.

Las tecnologías que comprometen lo visual, como la fotografía, el video, la TV e internet, se han constituido en importantes mecanismos para crear imágenes y narrativas que dan sentido a nuestra vida cotidiana y configuran nuestras subjetividades. Por ejemplo, cuando somos reconocidos mediante nuestro *fotocheck* o vivimos nuestras vidas y las de los demás a través de narrativas y registros fotográficos y de video<sup>5</sup>. Por último, la expansión y accesibilidad —aunque no absoluta— de las tecnologías audiovisuales han alterado las condiciones y relaciones implicadas en la difusión de información y en la creación de conocimiento. No está de más recordar que cuando asistimos como antropólogos a una fiesta llevando una cámara con el objetivo de documentarla etnográficamente, tal pretensión se ve rápidamente retada en el momento en que alguien del lugar, con su propia cámara en mano, realiza su propia auto etnografía, o cuando nos coloca dentro de la foto, exotizándonos como parte de su tradición festiva.

---

<sup>3</sup> La colección fotográfica de la CVR, conformada por fotografías periodísticas, no solo constituye una fuente de datos sino que, adicionalmente, una selección de ellas fue utilizada para la muestra *Yuyanapaq* y para la publicación de un volumen impreso. Ambos fueron concebidos como memorias visuales agrupadas con el fin de generar una reflexión y sentido crítico en torno a las causas que habrían dado lugar a los actos de violencia durante los años de guerra interna. Varias de las fotografías de la colección han pasado a ser parte de un repertorio visual que circula en distintos formatos y circuitos de consumo (exposiciones itinerantes, publicaciones, folletería, internet y libros académicos como este). En el presente volumen Deborah Poole e Isaías Rojas hacen un análisis crítico de la muestra fotográfica de la CVR.

<sup>4</sup> Los «vladivideos» han sido testimonios de denuncia, así como objetos de especulación, chantaje y negociaciones políticas. Es decir, por un lado han visualizado la corrupción y por el otro la han mediado. Al respecto ver Poole (2000b) y Cánepa (2006).

<sup>5</sup> Esto incluye desde el álbum de fotos hasta Facebook, pero también los videos producidos por empresas que dan el servicio de filmar los bautizos, fiestas de 15 años y bodas, y que presentan al cliente una versión editada siguiendo —como sucede en los formatos anteriormente mencionados— similares patrones narrativos y de edición.

Resulta entonces urgente para la antropología explorar en torno a la producción, circulación y consumo de la imagen, de modo que se pueda contribuir a la comprensión de procesos ligados a la configuración de la esfera pública y del sujeto político, a la definición de identidades y subjetividades de individuos y colectividades, y a los modos de producir conocimiento; es decir, a la naturaleza de las tecnologías audiovisuales y competencias exigidas por estas a través de las cuales el hombre está haciendo la historia contemporánea.

Si se toma en cuenta y se asume responsabilidad por el carácter público del conocimiento, surge la necesidad ya no solo de pensar sobre lo visual, sino de evaluarlo y ensayarlo como una posibilidad comunicativa, tanto para transferir conocimiento como para establecer interacciones entre la academia y la sociedad. Naturalmente que todo esto trae consigo una serie de consideraciones como, por ejemplo, las distinciones entre ciencia y arte, ciencia e ideología, ciencia y política. En realidad se trata de antiguos debates que vuelven a plantearse a la luz de las condiciones actuales y que obligan a repensar el carácter mismo de la antropología, ya sea como una disciplina interpretativa o como práctica intercultural.

Por último, se plantea repensar los propios límites disciplinarios de la antropología visual. Si pensamos en una producción antropológica audiovisual, ¿cómo y dónde establecer la distinción entre antropólogo o documentalista, reportero gráfico o artista, académico o productor de espectáculos mediáticos? En tal sentido, más que preocuparse por definir límites disciplinarios fijos, los debates al interior de la antropología visual tienden a constituirla en un campo de reflexión y acción interdisciplinario, en el cual la antropología dialoga con las teorías de la comunicación, la historia del arte, la museología, la arquitectura, los estudios culturales y los estudios de *performance*.

### **Las tradiciones y debates heredados**

En «Visual Anthropology in a Discipline of Words» («La antropología visual en una disciplina de las palabras»), un artículo escrito en 1973, Margaret Mead (1995) llama la atención sobre la pertinencia de una antropología visual y expone las razones que podrían explicar la ausencia de metodologías de registro audiovisual en los proyectos de investigación etnográfica de la época. Movida por su interés en el estudio del comportamiento humano y en el rescate de culturas en proceso de extinción, Mead considera las tecnologías de registro audiovisual como una herramienta fundamental, tanto para la observación de campo como para la creación de un fondo documental que constituya una memoria de la diversidad humana para generaciones futuras. La preocupación de Mead por la antropología visual está estrechamente

ligada a la tradición académica desarrollada por Boas y de la que Mead es heredera. Una antropología del rescate, abocada al registro y a la documentación de las culturas tradicionales, destinadas a desaparecer frente a las fuerzas civilizadoras y homogeneizadoras de la modernidad.

Son varias las razones que en ese entonces Mead esbozaba como explicaciones de lo que consideraba una «criminal negligencia» de la antropología; entre ellas el alto costo de los equipos y materiales, así como las dificultades que presentaba para un etnógrafo de campo trasladar equipos pesados, que además requerían de energía eléctrica, inexistente en la mayoría de lugares visitados.

Un segundo grupo de razones discutido por Mead está vinculado al tema de la protección de derechos con relación a los usos y la difusión del material audiovisual y de sus contenidos. Siendo este material susceptible de circulación masiva y comercial, tanto los etnógrafos como los propios sujetos filmados han sido especialmente reacios al recurso fotográfico o fílmico. A estos últimos les preocupa el control sobre las imágenes que de ellos se construyen y el hecho de que sus prácticas y saberes distintivos, inscritos en estos registros visuales, se hicieran materia de apropiación y reinterpretación. La discusión de Mead alude acá al problema ético y político implicado en todo proceso de producción de conocimiento.

Un tercer conjunto de razones hace referencia a una problemática teórico-metodológica. De acuerdo a Mead, el hecho de que las sociedades de las que se ha ocupado la antropología se encontraran expuestas a cambios sociales y culturales muy veloces, si es que no estaban ya en extinción, ha obligado a los etnógrafos a sustentar su trabajo en las palabras. Debido a que los antropólogos «ya no tenían danzas guerreras que fotografiar» (1995, p. 5), solo quedaba recoger los testimonios orales de los ancianos sobre costumbres, tecnologías y saberes que ya no estaban en uso, y que a su vez eran transcritos en forma de notas de campo.

El comentario de Mead puede también ser leído en el marco de otras tradiciones etnográficas. El método propuesto por B. Malinowski enfatizó el registro oral y lingüístico, planteando saber la lengua del grupo estudiado como requisito para realizar un buen trabajo de campo. El énfasis en el testimonio oral se inscribe en la tradición positivista y letrada según la cual solo el lenguaje y la palabra escrita garantizan la objetividad y, por lo tanto, una representación verdadera de la realidad<sup>6</sup>. Por último, es conocida la influencia del estructuralismo lingüístico en la antropología,

---

<sup>6</sup> Una discusión sobre la relación de los sentidos y la razón, su rol como instrumentos de conocimiento, y el lugar de la visión en la tradición positivista puede encontrarse en Stoller (1989). Acerca de la relación entre letra impresa e imagen analógica, el predominio de la primera dentro de la sociedad burguesa letrada, y el auge que la segunda está adquiriendo en el mundo contemporáneo como forma de comunicación autorizada, puede revisarse el texto de Kress y Leeuwen (1996).



que también influyó en privilegiar una aproximación predominantemente lingüística al estudio de la sociedad y de la cultura.

Para explicar la resistencia a usar tecnologías audiovisuales, Mead discute otras dos razones. Una se refiere al hecho de que los antropólogos no cuentan con el entrenamiento profesional —ni como camarógrafos, ni como editores— que asegure un uso adecuado del lenguaje audiovisual, ya sea en el registro etnográfico o en la realización de películas etnográficas. Y la segunda alude al carácter interventor de la cámara en los contextos de trabajo de campo y al problema del punto de vista.

Mead ensaya respuestas a todas estas razones abogando por una metodología que privilegie la observación, la necesidad de una difusión masiva del conocimiento antropológico que realmente impacte en la opinión pública y el requerimiento de conformar un fondo de memoria de la diversidad cultural<sup>7</sup>. Si bien las respuestas de Mead no son del todo satisfactorias debido a que simplifican las consideraciones éticas y políticas de la documentación y difusión etnográfica audiovisual, su artículo ciertamente plantea algunos de los temas más significativos en torno a los cuales todavía hoy, aunque en condiciones algo distintas, gira parte del debate teórico y metodológico en el campo de la antropología visual.

Los inicios de una antropología visual y la definición de sus objetivos están pues estrechamente ligados a un afán coleccionista y a una visión rescatista del trabajo etnográfico que proviene de la tradición expedicionaria de fines del siglo XIX y comienzos del XX, así como de la tradición etnográfica iniciada por F. Boas, y que pone especial interés en la cultura material, la tecnología, la antropología física, el comportamiento humano y el movimiento corporal de los nativos norteamericanos. A diferencia de la propuesta etnográfica de Malinowski, entendida como una aventura individual y solitaria, donde los propios datos recogidos en el campo adquirirían este carácter y esta aura privados, la propuesta de Boas tenía una proyección pública, ligada al museo. Además de difundir los resultados de sus investigaciones a través de publicaciones especializadas, se preocupó por organizar fondos documentales conformados por objetos, registros fotográficos, grabaciones de audio en cilindros de cera, dibujos y notas de campo sobre la cultura de los indios americanos recogidos entre los años 1880 y 1920. Estos pasaron a formar esenciales colecciones etnográficas en

<sup>7</sup> La propia Margaret Mead junto con Gregory Batson editan con fines de difusión académica varias películas utilizando material recogido durante su trabajo de campo, entre las cuales se encuentran *Trance y danza en Bali* (1952), *Bañando bebés en tres culturas* (1954) y *Una familia balinesa* (1951). En los años treinta los cines documentales inglés y norteamericano contaron con el apoyo de la industria cinematográfica y de entidades estatales que buscaban llegar a un público masivo, con fines comerciales o educativos. Productoras comerciales se asociaron a museos y universidades realizando filmes etnográficos. Sin embargo, estos no lograron competir con los documentales de exploradores y el cine de ficción, cuyas historias eran filmadas en parajes exóticos del Pacífico Sur y de África (Brigard, 1995).

el Museo Burke de la Universidad de Washington y en el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia. Entre los años 1897 y 1903 Boas tuvo un rol protagónico en la Jesup North Pacific Expedition —la expedición Jesup al Pacífico Norte promovida por el Museo Americano de Historia Natural—, de la que se obtuvo un valioso registro documental, parte del cual se encuentra en la exhibición permanente de la sala sobre pueblos nativos norteamericanos.

En la tradición anglosajona, la expedición antropológica de Cambridge al estrecho de Torres de 1898 es considerada como la primera incursión de interés etnográfico en la que se ensayaron diversas metodologías para recoger evidencia documental de forma sistemática y científica. La expedición es famosa porque en ella Rivers ensaya su método genealógico y porque de ella proviene lo que se considera el primer registro fílmico de campo en el que se documentan danzas masculinas y el intento de prender fuego (Brigard, 1995, p. 16). El registro visual ciertamente ofrecía a la etnografía —en el campo de los estudios de antropología física, cultura material y tecnología— la posibilidad de contar con un tipo de dato susceptible de ser clasificado, cuantificado, comparado y archivado al estilo de la tradición positivista de las ciencias naturales. Parte de esta agenda consistía en documentar toda la variedad de tipos raciales, y la fotografía daba la posibilidad de producir la evidencia visual de tal variedad, concebida precisamente en términos de rasgos visibles.

A pesar del entusiasmo inicial, el registro fotográfico y fílmico no se consolida en la tradición etnográfica inglesa. La propuesta etnográfica de Malinowski, que en ese entonces entró en boga, privilegió el trabajo de campo individual, localizado y de períodos extensos, con un énfasis más sociocultural que biológico, y un creciente interés por los aspectos psicológicos y estructurales. La documentación visual, más apropiada para abordar los aspectos materiales, tangibles y visibles de la cultura y del hombre, no encontró mayores posibilidades dentro de esta tradición.

Es recién a partir de los años cuarenta —cuando M. Mead y G. Batson empiezan a utilizar la fotografía para analizar de manera rigurosa el comportamiento y la psicología de los balineses— que se inicia una reflexión más sistemática de las posibilidades metodológicas del registro visual y que se empieza a explicitar la antropología visual como un campo de especialización dentro de la disciplina<sup>8</sup>. La idea que prevalecía detrás de estas reflexiones y ensayos era que la fotografía y el filme

<sup>8</sup> Según Ruby (2000), Boas ya había utilizado la fotografía desde 1894 para hacer registros *in situ* de rasgos fisiológicos y movimientos corporales, pero solo en 1930 empieza a hacerse preguntas acerca de las posibilidades teóricas y metodológicas del estudio del comportamiento humano, en especial de la danza, a través del uso sistemático de la cámara. Sin embargo este proyecto, que dio lugar a una significativa cantidad de horas de registro fílmico, dibujos y notas de campo, quedó trunco porque el material se extravió y solo después de la muerte de Boas fue ubicado y entregado al Museo Burke de la Universidad de Washington. Mead y Batson juntaron 25 mil fotografías de su trabajo de campo en Bali,

constituyen tecnologías que garantizan un registro objetivo de la realidad. Es por eso que gran parte de la reflexión estaba dirigida a pensar cómo aprovechar al máximo tal potencial y cuáles serían las estrategias en mediar lo menos posible entre el recurso tecnológico y la realidad. Con fines analíticos, consecuentemente, se partía de la idea del registro fotográfico como un inventario que permitía manipular el material documental con fines clasificatorios, ya sea organizándolo en secuencias temporales o por conjuntos que establecieran semejanzas y diferencias.

En esa misma época, sin embargo, el antropólogo francés Jean Rouch hace una propuesta innovadora dentro de la antropología y el filme documental, precisamente trabajando en contra de las pretensiones de objetividad e imparcialidad de la antropología. En 1946, Rouch fue rechazado para integrar la expedición Ogooué-Congo conformada por antropólogos y cineastas expedicionarios, entre cuyas misiones estaba recoger evidencia visual, para lo cual el equipo iba proveído con cámaras de 35 mm. Es entonces que Rouch decide iniciar una travesía por el río Níger acompañado de dos amigos con el objetivo de producir películas (Brigard, 1995). La ausencia de una buena cámara y de un trípode contribuyó a que explorara los beneficios de una cámara móvil, acercándose con ella a los eventos y sujetos a tal punto que los interrogaba provocadoramente (Loizos, 1993). De ese modo comienza una carrera dedicada exclusivamente a la etnografía visual y da inicio al *cinema vérité* cuyo principio fundamental radica en argumentar en favor del rol provocador que debía tener la cámara, en vez limitarse a un papel de receptora pasiva.

Esta postura se apoya en un fundamento teórico y metodológico de acuerdo al cual la «verdad» de la vida social no se encuentra en una realidad externa y material que puede ser registrada por una cámara. Desde una concepción teatral de la naturaleza social, Rouch exploraba más bien las posibilidades provocadoras de la cámara para generar eventos filmicos en los que los sujetos tuvieran que personificar sus propios papeles sociales, revelando así la esencia misma de la condición social de las interacciones y subjetividades del hombre. Metodológicamente, el uso de la cámara se entiende entonces como elemento mediador en la situación de campo; es decir, en la relación entre investigador y sujeto investigado.

Rouch se alejó del uso del gran angular, privilegiado por permitir el encuadre de contextos amplios y por exigir una ubicación distante. Pero su ideal tampoco fue el empleo del *zoom*, que si bien implica un mayor grado de selección y fragmentación de la escena, favorece la distancia física del camarógrafo con respecto a la realidad registrada. Lo que exigía Rouch era más bien acercarse a los sujetos filmados al punto

---

que actualmente son parte del fondo documental de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. En 1942 Mead publica el texto «El carácter balinés, un estudio fotográfico».

de poder sentirlos a la vez que provocarlos. Interesado como estaba en el conflicto cultural, utilizó la cámara como una catalizadora de situaciones dramáticas que evidenciaran las complejidades del encuentro intercultural. Aparte de *Les maîtres fous* (1955), sobre un ritual de posesión shongay, uno de sus filmes más conocidos y controversiales, Rouch produjo *La pyramide humaine* (1958-1959), que aborda relaciones interraciales, y *Cronique d'un été* (1960), película que evidencia la ingenuidad del realismo empírico que supone que la cámara registra la realidad tal cual es.

Como secretario ejecutivo del Comité Internacional del Filme Etnográfico (CIFE) en los años cincuenta, Rouch promovió este género como una empresa académica, política y artística. Sin embargo, la suya no fue la única propuesta institucional en cuanto al tema. El Instituto para el Filme Científico<sup>9</sup>, en Alemania, implementó en 1952 el primer archivo del filme antropológico y apostó por la pureza científica en el registro visual. Con el fin de estandarizar los métodos de registro y obtener material documental susceptible de ser analizado de manera comparativa, se preparó un manual entre cuyas recomendaciones se privilegia el uso del gran angular, la cámara fija, la filmación *in situ*, el registro ininterrumpido de eventos rituales o procesos tecnológicos y una edición regida por un criterio de representatividad objetiva.

## 1. LA ANTROPOLOGÍA VISUAL EN EL PERÚ

### Algunos antecedentes y la imagen como fuente documental

La herencia de la tradición expedicionaria, así como de una antropología del rescate, puede ser rastreada en los registros fotográficos realizados por viajeros y expedicionarios como Albert Frisch (Chaumeil, 2009) en la primera mitad del siglo XIX en la Amazonía, por coleccionistas e investigadores como Heinrich Brüning (Schaedel, 1988) a finales del siglo XIX e inicios del XX en la costa norte, y por fotógrafos como Martín Chambi (Poole, 2000a; López Lenci, 2004) en la primera mitad del siglo XX en la sierra sur<sup>10</sup>. Este mismo espíritu sigue vigente en proyectos como el de recopilación musical del Instituto de Etnomusicología de la PUCP (IDE-PUCP) o el del archivo fotográfico de la CVR. Aunque realizados en distintas condiciones de desarrollo tecnológico y de producción de conocimiento, en ambos casos sigue presente la idea del registro fotográfico como el testimonio de una realidad objetivable que hay que rescatar, ya sea como documento etnográfico o como memoria histórica.

<sup>9</sup> Institut für den Wissenschaftlichen Film.

<sup>10</sup> Para una historia de la fotografía en el Perú se pueden revisar los textos de Majluf (2000) y Majluf, Schwarz & Wuffarden (2001). En este mismo volumen, Biffi, Flores y La Serna hacen alusión a tempranos proyectos de documentación fotográfica llevados a cabo en la selva.

Se trata entonces de proyectos que otorgan a la fotografía el poder del registro documental de la realidad y por lo tanto de la posibilidad de consignar la diversidad del género humano, así como de hechos históricos pasados para las generaciones futuras.

En el prefacio al libro *Yuyanapaq. Para recordar: 1980-2000. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú*, que presenta una selección de fotografías del archivo fotográfico de la CVR, Salomón Lerner escribe:

[...] al lado de la recuperación de las palabras, estaba —como complemento natural— la enseñanza de las imágenes: la aprehensión y la preservación visual de la historia —concretada en los ricos archivos fotográficos existentes relativos al período de la violencia— han sido para nosotros desde nuestros primeros pasos no solamente una ayuda en el sentido instrumental del término, sino también una constante inspiración (CVR, 2003, p. 18).

En cierto modo, es en esta misma línea de reflexión que se han realizado trabajos de recuperación, sistematización y difusión de archivos fotográficos como los de Baldomero Alejos y de los hermanos Vargas (Majluf & Wuffarden, 2001); y es también la lógica que está detrás de muchas de las fotos que cada uno de nosotros toma de los eventos más relevantes de nuestras historias personales y familiares<sup>11</sup>.

La fuerza y persistencia de la idea del registro fotográfico como registro objetivo se explican por el desarrollo de la propia fotografía, ya que en un inicio se le concedió únicamente un carácter tecnológico. Solo mucho después fue que adquirió reconocimiento como expresión artística. Por otro lado, la fotografía como objeto tangible otorga materialidad a la representación visual de la realidad. En ese sentido es rápidamente instrumentalizada en favor del proyecto moderno, tanto en el campo de la ciencia positiva como en el de la política colonial. Por un lado satisfacía las pretensiones de objetividad de la ciencia y por el otro funcionaba de manera eficaz como una tecnología de poder, a través de la cual se iba constituyendo al sujeto colonial mientras se le representaba como un «otro», específicamente en la forma de «tipos» (Poole, 2000a).

La obra de Martín Chambi es reconocida como expresión del indigenismo visual cusqueño, y su valor artístico ha sido destacado por la crítica nacional e internacional. Sin embargo, y aunque Chambi no fue antropólogo, su proyecto fotográfico está claramente teñido por los temas, preocupaciones y metodologías de la etnografía de su época. Evidencia de esta influencia son las fotografías de tipos raciales y culturales que circularon en revistas y postales, configurando el panorama racial y la imagen del indio, tanto en la imaginación popular como en la imaginación antropológica

---

<sup>11</sup> Acerca del poder de la fotografía para ritualizar y conmemorar el ciclo vital de individuos, pero sobre todo de la familia, se pueden revisar los trabajos de Pierre Bourdieu (1979) y de Armando Silva (1998).

y estética<sup>12</sup>. Este afán etnográfico tiene coherencia con la posición que Chambi asume en el contexto del debate indigenista de entonces. Cercano a las ideas de Valcárcel, quien argumentaba a favor de la pureza de la raza indígena, el proyecto fotográfico de Chambi habría buscado realizar dos tareas fundamentales: encontrar al indio real que encarnaría tal identidad auténtica y dar testimonio de su existencia. De acuerdo a la argumentación de Poole (2000a) dos elementos pueden explicar por qué la fotografía resultó adecuada para realizar tal tarea: (i) la influencia de las concepciones de raza en el pensamiento vigente a la sazón, de acuerdo a las cuales las marcas de distinción son externas y visibles, y por lo tanto susceptibles de ser registradas a través de la cámara, y (ii) la concepción de la fotografía como una tecnología de documentación objetiva y de carácter testimonial, que estuvo apoyada por sus usos específicos en el ámbito de la fisiognomía, la criminalística y la etnología coetáneas.

Por otro lado, la autenticidad de los tipos raciales registrados fotográficamente se fundamentaba en el hecho de que estos hubieran sido fotografiados *in situ*. Tal premisa se basaba en, y era generativa de, una geografía de identidad en la que las diferencias raciales y étnicas se encontraban emplazadas en la geografía misma. El proyecto visual indigenista, tanto en su versión fotográfica como pictórica<sup>13</sup>, que consistía en encontrar los vestigios monumentales, antropológicos y estéticos que pudieran dar cuenta de un origen territorial, histórico y cultural nacional, estaba vinculado a una «épica del viaje». También acá la fotografía, pero sobre todo su historia y el ejercicio profesional vinculado a ella, resultaba instrumental al proyecto indigenista, ya que los fotógrafos cusqueños y peruanos en general «aprendieron su oficio de fotógrafos europeos llegados al país como parte de expediciones científicas, comerciales o de evangelización protestante» (López Lenci, 2004, p. 340).

En tal contexto, el registro fotográfico, la recopilación *in situ* y el viaje —estos últimos propios del trabajo de campo etnográfico— se convierten en la estrategia y método apropiados para un proyecto de recuperación documental del indio que contribuyó a configurarlo como objeto y problema de investigación etnográficos, científicos, a la vez que estéticos. Chambi, junto con otros fotógrafos de comienzos del siglo XX —algunos conocidos y otros aún por conocer—, constituyen pues referentes de una tradición de registro visual de interés etnográfico. Sus obras además dan cuenta —y por lo tanto constituyen problemas de estudio antropológico

<sup>12</sup> No solo Chambi, sino otros fotógrafos de la época como Chani y Figueroa Aznar produjeron series fotográficas que ilustraban tipos raciales, costumbres y monumentos arqueológicos e históricos, que contribuyeron a imaginar al indio y a ciertos lugares y expresiones culturales como referentes antropológicos, históricos, geográficos y estéticos de un origen común (Poole, 2000a; López Lenci, 2004).

<sup>13</sup> Acerca de la relación entre arte y viaje como estrategias de reencuentro con las fuentes de una identidad nacional perdida, ver el análisis de López Lenci (2004) sobre la trayectoria y obra de Sabogal.

en sí mismos— de los contenidos y relaciones que tal tradición fotográfica ha ido tejiendo y que es necesario conocer y seguir investigando, para reflexionar acerca de las imágenes visuales de identidad y alteridad que nos han configurado como sujetos y como nación.

Resultaría de gran relevancia para la antropología visual considerar el desarrollo del cine documental y de ficción en el Perú, y su valor como texto y práctica cultural, en la configuración de la idea de nación. En ese sentido, la emergencia en la última década de un cine que se autoproclama provinciano, andino y a veces regional, y su éxito de cartelera en cines del interior del país, así como en los sectores urbano-marginales de Lima que consumen la versión «pirata» de estas producciones, abren una serie de preguntas acerca de los procesos culturales actuales en torno a políticas identitarias, memoria y estéticas visuales<sup>14</sup>.

En 1875 llega al Perú Heinrich Brüning, quien se instala en una hacienda azucarera en Chiclayo, donde fue contratado como ingeniero (Schaedel, 1988). Durante los 40 años que permanece en el Perú, motivado por un interés científico y coleccionista, recorre la costa norte recopilando información sobre la historia y cultura de la región. Tal empresa dio lugar a una amplia colección de objetos arqueológicos y de cultura material, así como a grabaciones en cilindros de cera de la lengua *muchik*, y a unas 800 fotografías que, de acuerdo a la clasificación que hace R. Schaedel (1988), registran ampliamente sobre ecología y tecnología, tipos físicos y sexualidad, ritual y religión, y relaciones sociales. El tipo de registro fotográfico (topografía, secuencia de procesos tecnológicos, tipos raciales, arquitectura y costumbres) muestra una clara preocupación etnológica propia de la época, que privilegia el registro antes que la contextualización, y que se rige sobre todo por criterios comparativos y clasificatorios.

Para comprender el proyecto de Brüning hay que tomar en cuenta que como europeo es heredero de una tradición expedicionaria que tiene sus antecesores en otros alemanes, como por ejemplo Alexander von Humboldt, una figura clave en la configuración de la imaginación científica sobre el Perú y en quien la «experiencia subjetiva y visual» (Poole 2000a, p. 98) fue central. Humboldt aboga por una ciencia basada en el conocimiento empírico que por lo tanto requería experimentar la realidad estudiada, y que en su caso implicó la realización de largos viajes dedicados al levantamiento de información. Por otro lado, no solo utilizó ampliamente formas de registro visual como cuadros, mapas e ilustraciones<sup>15</sup>, sino que desarrolló una teoría

<sup>14</sup> Con respecto a esta problemática, Alonso Quinteros nos ofrece una importante reflexión en el presente volumen.

<sup>15</sup> En 1810 se publica *Sitios de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, en el que se incluyen 79 láminas (Poole, 2000).

y un método científicos que implicaban «un discurso tipológico o fisiognómico sobre la experiencia visual» (Poole, 2000, p. 91).

Humboldt argumenta en torno a la diferencia geográfica en términos de distinciones fisiognómicas. No serían la temperatura y la humedad, como se ha sostenido anteriormente, los criterios pertinentes para describir ni para explicar las particularidades regionales y su vinculación con formas culturales distintas, sino la apariencia formal, la fisiognomía, susceptible de ser identificada, registrada y graficada visualmente. Para eso desarrolla, por ejemplo, formas de registro gráfico que utilizan la división por coordenadas para ilustrar las montañas y hacerlas susceptibles de comparación con otras. El método fisiognómico de Humboldt es relevante en un doble sentido, ya que antepone la visualidad como forma de observación y de descripción, al mismo tiempo que marca un precedente clave para el desarrollo de la noción de «tipo» y su aprehensión visual.

Desde mediados del siglo XIX negociantes y exploradores extranjeros y nacionales habían empezado a registrar fotográficamente la geografía nacional, contribuyendo a constituir una geopolítica visual que tenía a Lima como el «lugar natural» del desarrollo y la modernidad, y a los Andes y a la Amazonía como regiones casi imposibles de domesticar<sup>16</sup>. Como indica López Lenci (2004), gran parte de la obra fotográfica y pictórica de la élite provincial cusqueña de comienzos del siglo XX puede ser leída como un esfuerzo por contestar tal cartografía visual documentando y reelaborando estilísticamente los signos materiales (geografía, arquitectura, arte e industria) que permitieran configurar al Cusco como centro de civilización y modernidad.

La producción fotográfica de esta tradición expedicionaria y comercial, así como etnológica y artística, que conforma una fuente documental aún no rastreada ni examinada por estudiosos de la imagen y la visualidad, circuló en publicaciones de difusión científica y popular nacionales y extranjeras, como por ejemplo el *Atlas geográfico del Perú*, la revista *Varietades*, la *Guía del Sur del Perú*, *National Geographic*<sup>17</sup>, así como en exposiciones como el *Álbum Perú 1900* enviado a la Feria Mundial realizada en dicho año en la ciudad de París<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Sobre la constitución de una imaginación geográfica que concibe a la selva como lugar de éxito y por lo tanto como objeto de penetración modernizante desde Lima, Biffi, Flores y La Serna hacen una contribución fundamental en el presente volumen.

<sup>17</sup> En las investigaciones de Chaumeil (2009), Poole (2000a), Majluf, Schwarz & Wuffarden (2001) y Schaedel (1988) se hacen también sustanciales referencias a archivos europeos en los que se puede encontrar material fotográfico sobre el Perú, así como de publicaciones en donde este circuló.

<sup>18</sup> Un campo de producción visual de gran interés aún no explorado es el relacionado a las representaciones visuales y museográficas del Perú en escenarios internacionales, realizadas con fines diplomáticos y comerciales. Por iniciativa del Estado, específicamente a través de PromPerú, la presidencia de la República en la figura de Alejandro Toledo y de la primera dama Eliane Karp tuvo una significativa



Si bien la obra fotográfica de Brüning no puede ser comparada con la de Chambi en términos de su valor artístico, ambas muestran la influencia de concepciones similares de la época acerca de la documentación fotográfica y de la recopilación etnográfica. Es posible, por ejemplo, observar un mismo patrón formal para registrar los tipos raciales, que se inscribe dentro de una tradición fotográfica que de acuerdo a Poole (2000a) configura el concepto de raza como una realidad visible y material. Pero mientras que el proyecto de Chambi estaba inscrito en el debate indigenista cusqueño, a su vez comprometido en un proyecto nacional, Brüning se mueve por intereses puramente científicos e individuales. Aunque su trabajo no se realizó dentro de un marco institucional y fue financiado con sus propios recursos, estuvo marcado por las tradiciones expedicionarias, coleccionistas, museográficas y científicas europeas de entonces, comentadas en la sección anterior.

Al final de su vida Brüning se encargó de llevar todo el material recopilado, incluido el fotográfico, a Alemania. En un principio su colección fue entregada al museo de Hamburgo, y finalmente fue trasladada a Berlín. Si bien se trató de una colección privada, razón por la cual Brüning se la llevó consigo, es necesario tomar en cuenta que en el Perú no se contaba y no se cuenta con un marco institucional sólido y competente que estuviera en capacidad de albergar y preservar material de ese tipo. La colección fotográfica de Brüning es poco conocida en el Perú y solo ha sido difundida gracias al esfuerzo de la publicación de Schaedel *La etnografía muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925*.

Aunque en el debate acerca de la etnografía visual se proponen líneas alternativas a la puramente documentalista, en las que esta es vista como una forma de investigación-acción, la importancia de la documentación visual no debe ser subestimada. La falta de interés por crear fondos de documentación visual que ha predominado en las políticas académicas y culturales en el Perú ha impedido conformar colecciones audiovisuales que podrían ser de gran interés e importancia. Si se contara con archivos debidamente implementados y organizados sería posible rastrear, por ejemplo, evidencia de manifestaciones culturales a través de períodos históricos. El material fotográfico de Brüning nos ofrece evidencia visual de una región ya documentada un siglo atrás por los dibujos mandados a hacer por el obispo Martínez de Compañón. Puede además ser complementado con material fotográfico recogido por el CEA durante el trabajo de campo realizado en la región de Lambayeque en los años 1990-1991.

---

presencia escénica. Se produjeron, por ejemplo, programas que fueron emitidos en canales de TV extranjeros, entre los que destaca la producción de Discovery Channel *The Royal Tour*. También se puede mencionar la participación del Perú en las ferias mundiales y en exhibiciones como *América Indígena*, que tuvo un recorrido internacional.



Foto 1. Danza de los Diablicos. Acuarela de Martínez de Compañón, siglo XVI.



Foto 2. Grupo de los Diablicos, 1904 (Schaedel, 1988).



Foto 3. Diablicos de Túcume, 1991 (CEA-PUCP).

Del mismo modo se encuentra disperso y en algunos casos en condiciones de preservación precarias, un importante material fotográfico registrado de manera privada o en el contexto de investigaciones de campo. Sin embargo, las colecciones de muchos otros antropólogos aún no han sido debidamente identificadas y mientras no pasen a formar algún archivo audiovisual no se encontrarán a disposición de nuevas generaciones de investigadores<sup>19</sup>. Existe una excesiva reticencia por parte de los antro-

<sup>19</sup> Existen excepciones, como es el caso de la colección de fotografías recogidas en contextos de investigaciones de Luis Millones, parte de la cual se puede apreciar en publicaciones impresas o en formatos

pólogos a poner su material fotográfico a disposición de archivos. Esto puede explicarse por la misma tradición del trabajo de campo, en la que el material es considerado por los antropólogos como un bien privado y personal, dificultando su disponibilidad para pesquisas futuras, incluso cuando los resultados de la investigación ya han sido publicados. Pero, por otro lado, la fotografía constituye también un bien comerciable y por lo tanto exige consideraciones con respecto al tema de los derechos de autor.

Institucionalmente no ha habido en el Perú una preocupación por crear un fondo de documentación visual en el campo de la fotografía etnográfica. Uno de los esfuerzos por identificar y poner en valor (centralizar, catalogar, preservar y difundir) colecciones de documentación etnográfica audiovisual que se ha implementado solo recientemente es el trabajo realizado por el IDE-PUCP.

En lo que se refiere a la fotografía de estudio y de fotógrafos profesionales, la Fototeca Andina del Centro Bartolomé de las Casas fue una iniciativa pionera, seguida luego por los trabajos de restauración de las colecciones de fotógrafos peruanos como Baldomero Alejos y los hermanos Vargas, promovidos por instituciones como el Museo de Arte, el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) y la Telefónica (Majluf & Wuffarden, 2001). La Biblioteca Nacional alberga en su fototeca el Archivo Courret, que contiene el material del estudio fotográfico de Eugene Courret, quien trabajara en Lima entre los años 1865-1940, conformado por 52 mil placas de vidrio digitalizadas en su totalidad.

El fotoperiodismo es otra área significativa que genera importantes fondos documentales. *Caretas* por ejemplo cuenta con un archivo de un millón de fotografías, que datan desde los inicios de la revista en 1950, pero que incluye además fotos compradas, anteriores a esa fecha. Para su trabajo cotidiano *El Comercio* tiene dos millones de fotos digitalizadas que datan del año 1920, junto a una colección de unos cuatro millones de imágenes inventariadas y 390 mil negativos que han sido recuperados parcialmente gracias a un convenio entre el diario y el Centro de Fotografía. Este tipo de archivos es de acceso restringido ya que no están pensados para brindar servicio de biblioteca, de modo que el material es difundido al público a través de la venta de fotografías, o de la elaboración y venta de productos multimedia<sup>20</sup>. En ese sentido, estos archivos fotográficos deben también cuidar aspectos relacionados a los derechos de autor.

---

electrónicos. Una apreciable selección de fotografías que documentan manifestaciones populares de la representación de la muerte del Inca puede encontrarse en la página web <http://www.hemi.nyu.edu/cuaderno/atahualpa>. También el Instituto Hemisférico de Performance y Política guarda en su archivo virtual parte de la colección fotográfica de Millones.

<sup>20</sup> Estas iniciativas han dado lugar a la difusión del material a través de exposiciones fotográficas, publicaciones de libros de mesa o de gran formato. *Caretas*, por ejemplo publicó *55 años de Caretas* y, paralelamente a la publicación de *Yuyanapaq*, editó un libro sobre la violencia política con fotos de su archivo. *El Comercio* ha publicado la *Historia visual del Perú*.

El creciente interés por la fotografía y por el video se debe a que en el contexto contemporáneo se han convertido en un recurso retórico fundamental. Desde los álbumes de familia hasta los «vladivideos» la fotografía y ahora el video son el anclaje de narrativas privadas y públicas, adquiriendo no solo popularidad, sino legitimidad como recurso comunicacional y como registro de la memoria.

#### ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS

##### Enlaces de interés

Biblioteca Nacional <http://courret.perucultural.org.pe>

CVR <http://www.cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/index.php>

Fototeca Andina <http://www.cbc.org.pe/fototeca>

Fototeca de Lima <http://museoarte.perucultural.org.pe/otros/xx.htm>

IDE [http://www.pucp.edu.pe/ira/?cea\\_pres.htm](http://www.pucp.edu.pe/ira/?cea_pres.htm)

TAFOS <http://www-lib.usc.edu/~retter/pephl.htm>

The history of Peruvian Photography 1842-1952. Links y materiales originales <http://www.gei275.com/peru/fotos.shtml>

Poco conocidas entre los antropólogos son las acuarelas del obispo Martínez de Compañón<sup>21</sup>, quien en las visitas pastorales a la diócesis de Trujillo entre 1782 y 1785 realizó registros visuales de la flora, fauna, geografía, sociedad y cultura. Se trata de un conjunto de 1528 acuarelas, reproducidas en los nueve tomos que comprenden *La obra del obispo Martínez de Compañón sobre Trujillo del Perú en el siglo XVIII*, y cuya autoría pertenece a José Ignacio Lecuanda, quien acompañó en calidad de dibujante al obispo en sus visitas. Esta obra es parte de un conjunto de textos visuales de origen colonial de interés histórico y antropológico.

Un aporte reciente en este sentido es la publicación de las acuarelas del padre Martín de Murúa, en una edición preparada por Juan Ossio (2004), que recupera y difunde un fondo documental visual de gran importancia. Los dibujos de Murúa, junto con los de Guaman Poma, marcan el tránsito del estilo de representación abstracto propio de la sociedad inca hacia el estilo figurativo introducido por los europeos. Pero el mayor interés de ambas obras radica en que constituyen textos que materializan, en el sentido estricto de la palabra, un proceso de intensas interacciones y negociaciones culturales y políticas.

El manuscrito de Murúa, un borrador más que un texto acabado, permite observar la intervención de diversas manos, así como anotaciones y correcciones realizadas a lo largo del tiempo, tanto en el texto como en los dibujos. Al respecto, Ossio sugiere analizar este documento como parte de la secuencia de tres textos que empieza con la crónica de Guaman Poma y concluye con el manuscrito Wellington,

<sup>21</sup> Ver Martínez de Compañón (1978-1991) y Pablo Macera (1997).

también de Murúa, una versión acabada y más breve de su texto anterior. Tal secuencia ilustraría el tránsito de una propuesta indígena de interpretación del mundo a una más española. Pero tal vez una aproximación menos lineal y dicotómica a los textos permitiría problematizar mejor el tipo de argumentos y estrategias discursivas que estaban siendo negociados a través de ellos. Más allá de la discusión sobre la autoría de las acuarelas o de su naturaleza andina o española, vale la pena problematizar el carácter ideológico y político de estos textos claves dentro de una tradición en la que la retórica visual cumple un papel central como discurso público. Por eso resultan interesantes las recontextualizaciones actuales de los dibujos de Guaman Poma como, por ejemplo, la *Nueva crónica del Perú, siglo XX* (Macera, 2000)<sup>22</sup>.

Los textos de Murúa y Guaman Poma constituyen, pues, una primordial fuente de interés para rastrear las economías visuales que han ido configurando los discursos y debates políticos y culturales a lo largo de la historia peruana. Es precisamente en esta línea que Thomas Cummins (1991; 2004) enmarca, por ejemplo, su estudio sobre los autorretratos de *curacas* y la interpretación que hace de la producción, circulación y uso de los *queros* durante los siglos XVI y XVIII. Desde esta perspectiva, la obra de Cummins constituye un aporte valioso para la comprensión de la producción visual en un contexto colonial, de la cual somos herederos.

En cuanto al tema de la documentación visual, ya sea fotográfica, pictórica o escultórica, contamos en realidad con registros de interés documental que abarcan siglos de historia. Se trata de un cuerpo de textos visuales que comprende la iconografía de la cerámica mochica, los textiles paracas, pinturas rupestres y murales de las culturas preincas, los *quipus* y los *queros*, los trajes<sup>23</sup>, las acuarelas de Martínez Compañón, Guaman Poma y Murúa, así como el arte virreinal, la pintura popular campesina y el arte costumbrista republicano desde las acuarelas de Pancho Fierro hasta las tablas de Sarhua, los mates burilados, los retablos ayacuchanos, pero también el fotoperiodismo, el cine y el video. Como textos visuales producidos en épocas diferentes, con tecnologías y tradiciones pictóricas particulares y criterios de objetividad distintos, cada uno requiere ser evaluado críticamente a la luz de las agendas y agentes que los produjeron, así como de sus usos y expresiones públicas.

<sup>22</sup> En este libro Pablo Macera presenta la historia del siglo XX en el Perú a través de textos cortos intercalados con ilustraciones de Miguel Vidal, quien usando el estilo pictórico de las acuarelas de Guaman Poma grafica los eventos, personajes y contextos comentados en el texto. Mientras que en la publicación los dibujos mantienen su sentido didáctico y político, estos también pueden encontrarse en el mercado de artesanías, reproducidos, a la par de otros referentes como las pinturas de Sarhua y la iconografía prehispánica, en tablonces de madera elaborados para el mercado europeo. Dentro del circuito del mercado estas mismas imágenes se encuentran sometidas a otros principios de circulación, consumo e interpretación.

<sup>23</sup> Los trabajos de Salomon (2004) y Urton (2005), así como el de Zuidema (1991), constituyen notables aportes sobre los usos y significados sociales y culturales de los *quipus* y de los trajes incas respectivamente.



Trabajo • papa, oca, tarpui pacha, diciembre, capac inti raymi qulla • labrador de papas • diciembre, capac intiraymi.

Foto 4. Siembra (Guamán Poma de Ayala, 1993).

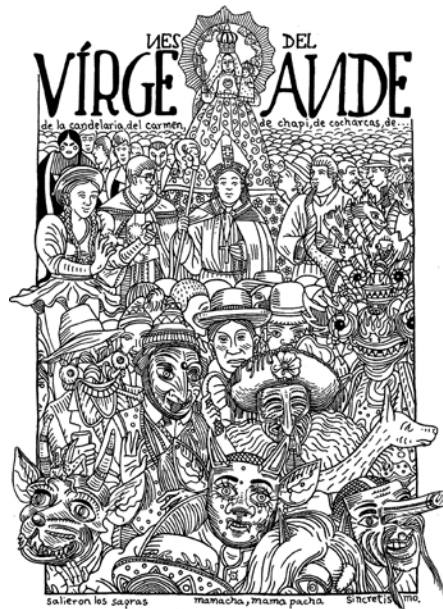


Foto 5. Virgen del Ande (Miguel Det en Macera, 2000).

Talleres

# WIRACOCHA

lo colonial a su alcance

---

<p><b>TITULO:</b> Tabla Constumbriata</p>	<p><b>CODIGO:</b> MAD-0030</p>
<p>Medidas 25 * 15 cm - 50 * 30 cm pintadas sobre maderas de magey y pino con resinas y tierras de color, inspiradas en los documentos que existían en el pukin kancha (Archivo Inca) Siglo XVI, al igual que los Quipus como medios de comunicación del hombre del Tahuantinsuyo Su actualización sobre los documentos que aportó Don Felipe HUaman Poma de Ayala cronista e historiador. Esta obra está expuesta en las tiendas de TALLERES WIRACOCHA.</p>	

Foto 6. Artesanías (Taller Wiracocha <http://www.tallerwiracocha.com/gallery#>)

## 2. LA ANTROPOLOGÍA VISUAL COMO TEMA, COMO MÉTODO Y COMO TEXTO

Dentro del campo de la antropología visual es posible identificar al menos tres líneas de interés. Si bien se influyen mutuamente y en la práctica las fronteras que las separan son borrosas, para fines de la exposición y reflexión sobre el campo resulta apropiado distinguirlas. Una primera se refiere a lo visual como tema y problema antropológico, una segunda aborda lo visual como instrumento metodológico y una tercera se ocupa de lo visual como recurso para la difusión de conocimiento o acción. Con el fin de presentar los avances hechos en el campo de la antropología visual en el Perú, organizaré esta segunda parte tomando como ejes las tres líneas de interés mencionadas.

**La imagen como tema y problema antropológico:** Se trata de la investigación y teorización acerca del acto y la experiencia de mirar y de sus especificidades culturales e históricas, así como de las condiciones sociales, tecnológicas y productivas en las que se producen y consumen imágenes, a través de las cuales se representa, clasifica, significa y experimenta visualmente el mundo, mediando de esa forma procesos constitutivos del mundo social y subjetivo. Toma en cuenta el ver, el hacerse ver y el hacer ver. Por último, problematiza la relación entre la visión y los demás sentidos, así como entre la imagen visual y los lenguajes textuales, orales y corporales.

**La imagen como instrumento metodológico:** Gira en torno a la preocupación por desarrollar recursos tecnológicos audiovisuales para el registro y recopilación de información, así como para la mediación entre antropólogo e informante. Se trata pues del uso de técnicas audiovisuales para el trabajo de campo etnográfico.

**La imagen como texto etnográfico:** Se ocupa del lenguaje audiovisual para explorar acerca de lenguajes y géneros alternativos de comunicación y difusión del conocimiento antropológico, así como para la implementación de acciones de intervención pública.

Como he mencionado en la parte inicial de este artículo, no existe un campo de la antropología visual en el Perú, lo cual se manifiesta en el hecho de que los trabajos de antropología que se ocupan de la imagen no se conciben a sí mismos ni son clasificados por la crítica dentro del campo de la antropología visual. Cuando Carlos Iván Degregori prologa un texto como *Amor brujo: imagen y cultura del amor en los Andes* de Luis Millones y Mary Pratt, que por la temática y los problemas discutidos puede ser considerado como un estudio de antropología visual, enfatiza más bien el aporte que el texto tiene con respecto al tema del amor en los Andes y a la posibilidad de «[...] ‘desideologizar’ algunos temas y diluir varios prejuicios» (Millones & Pratt, 1989, p. 10). Tampoco los autores presentan el estudio como una contribución al campo de la antropología visual. Aunque el texto toca puntos relevantes para



este campo y los autores consideran las tablas como parte de una historia pictórica andina, el interés de la investigación está centrado en el tema de las relaciones amorosas. Al respecto los autores señalan:

Nuestro objetivo inicial es el de colocar a las tablas de Sarhua en diálogo con los datos de las entrevistas, esperando discernir lo que nos dicen (o no nos dicen) estas fuentes sobre el amor y el romance en esta parte de los Andes. Se presta especial atención al uso de lo mágico en relación con las relaciones románticas y sexuales (Millones & Pratt, 1989, pp. 22-23).

En ese sentido sería posible argumentar que el texto de Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad*, traducido al español en el año 2000, constituye un aporte fundacional en el campo de la antropología visual. En él la autora hace explícito su interés en la visión y en la visualidad como problema antropológico. Al respecto afirma:

Este libro es [...] en un sentido, una contribución a una historia de las imágenes en los Andes. En otro sentido, mucho más amplio, utiliza las imágenes visuales como un medio para repensar las dicotomías representacionales, políticas y culturales, así como las fronteras discursivas que operan en el encuentro entre europeos y el mundo andino postcolonial (Poole, 2000b, pp. 13-14).

Poole se propone teorizar en torno a la especificidad de distintas tecnologías de representación y experimentación visual del mundo, en especial la fotografía, para discutir su rol en la configuración de raza y modernidad en el mundo andino. Se trata, pues, de un trabajo cuyo tema y problema de investigación es la imagen propiamente dicha. Resulta de interés anotar que se trata de un texto traducido del inglés y previamente publicado en los Estados Unidos, donde la antropología visual está institucionalizada a través de la existencia de programas de estudio, publicaciones especializadas y festivales de cine etnográfico. Su traducción al español y publicación en Perú nos indica dos cosas: (i) el hecho de que los antropólogos peruanos han empezado a tomar en cuenta la importancia de las tecnologías y lenguajes de representación audiovisual como tema y problema de investigación antropológica, y (ii) que el desarrollo de la antropología local se encuentra en constante interacción con los desarrollos teóricos e institucionales de las academias hegemónicas. Por lo tanto, resulta pertinente preguntarse acerca de las circunstancias en las que surge y los procesos que han configurado lo que empieza a emerger como una antropología visual peruana, así como acerca de su especificidad.

Tomaré como ejes para la discusión en torno a los temas, enfoques y problemas que ocupan a la antropología visual en el Perú los siguientes tres estudios de caso: (i) *Amor brujo: imagen y cultura del amor en los Andes*; (ii) *Visión, raza y modernidad en los Andes*; y (iii) *¿Qué aprenden los niños de la televisión?*

### Arte pictórico y etnografía: del dato visual a la representación autoetnográfica

En el texto de Luis Millones y Mary Louis Pratt, *Amor brujo*, los autores definen las tablas de Sarhua como «una forma regional de arte contemporáneo» (1989, p. 25), cuyas imágenes constituyen una fuente de datos susceptibles de ser contrastados con los obtenidos en las entrevistas. Por otro lado, sitúan las tablas en el contexto de una historia pictórica andina, para explorar conexiones entre estas y los dibujos de Guaman Poma. De tal modo, llaman la atención sobre la «tradición pictórica andina», que abarca desde las imágenes encontradas en la cerámica y murales prehispánicos, en los *queros*, en las genealogías incas y en los dibujos de Guaman Poma de la colonia, hasta las tablas del presente, como un vasto campo de interés etnográfico e histórico.

La definición y aproximación a las tablas como expresiones del arte popular están estrechamente ligadas al hecho de que estas fueron «descubiertas» e introducidas en el mercado artesanal por intelectuales y artistas limeños (Millones & Pratt, 1989) en la década de los setenta. De tal modo que las tablas, al igual que los retablos ayacuchanos y los mates burilados, todas expresiones de interés para la antropología visual, han sido por lo general abordados desde la historia del arte, como problema estético o como un texto cultural. Aunque Millones y Pratt clasifican las tablas como expresión del arte popular, el trabajo es sugerente en un doble sentido. Primero por el uso etnográfico que los autores le dan a las tablas como textos visuales y, segundo, por la discusión de las tablas en términos del problema de representación visual. Además de recurrir a la entrevista y a la observación participante como técnicas etnográficas, los textos visuales producidos por los propios informantes como parte de su praxis cultural pueden ser otra fuente significativa de información. Por otro lado, en el libro se realiza un análisis formal y simbólico de un conjunto de imágenes referidas a la temática de las relaciones prematrimoniales y matrimoniales, que aparecen en un conjunto de tablas que se regalan con ocasión del enlace. Hay dos temas en este trabajo que quisiera destacar y que son de interés para la antropología visual. Uno tiene que ver con el análisis formal y se refiere a los códigos visuales o gramática visual de las tablas, y el otro con la dimensión autoetnográfica que los autores le atribuyen a las imágenes<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Existen otros aspectos de interés antropológico vinculados a las tablas de Sarhua, estudiados por Hilda Araujo (1998), por ejemplo, su uso como forma de registro riguroso de las unidades domésticas y de la sucesión de tierras, cumpliendo un rol «que rebasa ampliamente la legitimidad que otorga el papel escrito en la transmisión y sucesión de los bienes» (p. 461). La vigencia de formas de «escritura» distintas en los Andes, entre las cuales se pueden incluir también los textiles (Silverman, 1998) y los *quipus* (Salomon, 2004; Urton, 2005), es un tema que requiere más atención.

Los autores destacan tres elementos presentes en las tablas: el texto, en español o en quechua, colocado en un recuadro en la parte superior, la escena representada y, dentro de esta, la presencia de un testigo ocular que observa desde fuera. Para entender la complejidad de una tabla los autores consideran el modo en que estos tres elementos interactúan, ya que esta va adquiriendo su sentido según el idioma elegido, la «voz autora» en el texto y quien personifique al testigo. Solo tomando en cuenta los varios códigos —visuales y lingüísticos— implicados en las tablas es posible reconocer que estas hacen referencia a una situación de conflicto más que a un estado de las cosas. De este modo los autores logran explorar las tablas más allá de su función puramente representacional —¿qué es lo que la imagen muestra?—, para descubrir su sentido moralizador e ideológico: ¿cuál es el orden que configuran?, ¿cuáles son los conflictos y dilemas de la vida cotidiana a los que aluden?

Sobre este punto resulta interesante el análisis que hacen del testigo ocular que aparece en las tablas, ya que la presencia de este exige que el lector tome una posición frente a lo que observa. Se trataría pues de un código visual alternativo al código visual moderno, que implica la distancia entre el sujeto observador y el objeto observado, y el énfasis en el aspecto representacional de la imagen. La toma de posición que el código visual de las tablas exige al lector es reforzada por el texto escrito en quechua. En este las personas representadas «son a la vez *nosotros* y *ellos*», mientras que la ausencia de pronombres rompe la distinción entre el autor del texto y su audiencia.

Millones y Pratt interpretan la presencia del testigo ocular como una versión visual de la gramática quechua «según la cual quienes hablan deben distinguir entre la información que han visto por sí mismos y aquella de la que se han enterado indirectamente. Posiblemente la figura iconográfica del testigo ocular marque con un código visual la veracidad de las tablas» (1989, pp. 47-48). Tal argumentación alude a una discusión importante en torno a la relación entre texto e imagen<sup>25</sup>. Lo que están proponiendo los autores es en realidad entender la imagen a través del lenguaje, asumiendo una jerarquía entre códigos distintos y la función determinante de unos sobre otros. Esta propuesta requiere de mayor discusión ya que hay evidencia de que la manera en que interactúan distintas prácticas y gramáticas comunicacionales es mucho más dinámica y compleja, así como históricamente específica. Al priorizar la escritura sobre la imagen se está dando por sentado un orden configurado histórica y culturalmente, cuya hegemonía la tiene una élite letrada. Suponer el predominio del lenguaje y la escritura sobre las imágenes impide comprender aquellas creadas en contextos culturales o históricos distintos, o en contextos de encuentro

<sup>25</sup> Por ejemplo, acerca de la relación entre fotografía y texto ver Barthes (1986).

y conflicto cultural. Según Salas (1987), las secuencias de dibujos grabados en los mates burilados se leen de derecha a izquierda, rompiendo con la práctica de lectura que es de izquierda a derecha<sup>26</sup>.

Para Millones y Pratt la presencia del testigo ocular es además indicadora de una dimensión «auto-etnográfica» en las tablas, que implica tanto una autoidentificación como una autoobjetivación. La primera sería un mecanismo para garantizar la reproducción cultural, un «medio de codificar la cultura en formas que puedan enseñarse, reglamentarse, citarse» (1989, p. 49), mientras que la segunda implicaría representarse desde el punto de «vista normalizador del grupo dominante» (Ibíd.). Al respecto es esencial recordar nuevamente el contexto en el que las tablas contemporáneas se hacen conocer, entran al mercado, toman sus formas y dimensiones actuales y desarrollan los temas representados. Su entrada al contexto nacional y al mercado las convirtió en un objeto de apreciación estética. Esto no solo implicó cambios a nivel del formato, de los materiales y de la técnica utilizada, sino también de los temas representados. Es a partir del descubrimiento de las tablas que estas se convierten en arte de temática costumbrista, que constituye la forma pictórica a través de la cual los sectores dominantes objetivaron la cultura tradicional.

La discusión del aspecto «auto-etnográfico» de las tablas es pues un tema primordial ya que alude a un problema más amplio, el de la relación entre representación y poder, y que ocupa la investigación y debate antropológicos en un sentido más general. Se trata específicamente de la pregunta acerca de quién representa a quién, pero sobre todo acerca de los términos en los que se da la representación y de quién los define; es decir, acerca de las posibilidades de liberación y empoderamiento que ofrece o no el acceso a los medios y saberes de las tecnologías visuales, así como el control sobre la autorrepresentación.

Si bien Millones y Pratt no abordan ni desarrollan estas preguntas de manera explícita en el texto, la discusión que nos presentan subraya la complejidad del fenómeno. Al respecto opinan que aunque las tablas implican una objetivación en términos impuestos por el punto de vista normalizador hegemónico, estas posibilitan una política de creación y afirmación de

formas de auto-identificación frente al no reconocimiento y la no comprensión de los otros, de los dominantes, así como frente a su propia vulnerabilidad social y cultural. Se apropian de los materiales, medios de comunicación, tal vez incluso de las perspectivas «etnográficas», sin dejar de entenderlos como sistemas externos

---

<sup>26</sup> Respecto de la relación entre texto e imagen, así como del problema de la autorrepresentación en el marco de contextos interculturales y de yuxtaposición de códigos visuales y criterios de objetividad distintos, ver el trabajo de Cummins (1991) sobre la autorrepresentación de *curacas* en el siglo XVI.

a ellos. Su práctica evoluciona interactuando con estas y otras formas externas de conocimiento antes que aislándose de ellas (1989, p. 73)<sup>27</sup>.

Es precisamente en esta agenda ideológica que los autores identifican puntos de encuentro entre los dibujos de Guaman Poma y las tablas de Sarhua. Destacan asimismo otros elementos que mostrarían posibles conexiones entre ambos, tanto a nivel de su contenido didáctico y moralizador, como en aspectos formales y simbólicos; por ejemplo: el uso de textos explicativos y un simbolismo espacial que estaría traduciendo una concepción dualista del mundo a códigos visuales<sup>28</sup>.

*Amor brujo* toca un conjunto de temas que resultan de interés para la antropología visual y que pueden ser problematizados con respecto a otro tipo de textos visuales. Por ejemplo: (i) las interconexiones entre códigos y simbologías provenientes de ámbitos distintos como el lenguaje, el ritual y las imágenes visuales; (ii) la relación entre representación y poder, que abarca tanto el problema de los contenidos como el de las tecnologías y gramáticas implicadas en la producción de imágenes; así como procesos de apropiación, disputa y recontextualización; (iii) la configuración de gramáticas y simbologías visuales que son constitutivas de puntos de vista particulares y por lo tanto de subjetividades específicas; y (iv) el papel de tecnologías y prácticas visuales en la configuración de particularidades históricas y diferencias culturales.

Millones y Pratt abordan las tablas principalmente como fuentes testimoniales, cuya información es complementada con la de las entrevistas. No es el interés de los autores realizar una etnografía de las tablas que tome en cuenta su dimensión tecnológica, de producción, circulación y consumo, así como su materialidad, usos, intercambios o las mediaciones de las que son objeto. En ese sentido, los trabajos de D. Poole y R. Trinidad proponen con respecto a la fotografía y a la TV aproximaciones teóricas y metodológicas distintas, que introducen otros problemas de interés para la antropología visual.

---

<sup>27</sup> Una discusión sobre la problemática e implicancias ideológicas y políticas de la apropiación de tecnologías foráneas y la autorrepresentación a través de ellas se encuentra en el texto de Turner (1996), que problematiza la apropiación del video por parte de indios kayapó, así como la reformulación de los códigos y gramáticas visuales occidentales a los principios estructurales de las prácticas rituales kayapó. Sobre apropiación de las perspectivas etnográficas a través del uso de tecnologías visuales, ver Cánepa (2003a), que analiza el caso de danzantes de danzas devocionales de origen andino que recontextualizan sus danzas en el contexto limeño.

<sup>28</sup> Este último aspecto ha sido trabajado ampliamente por Rolena Adorno (1991) en relación con los dibujos de Guaman Poma.

Las formas de expresión pictórica como textos, objetos y tecnologías de interés para la antropología visual no se limitan a las manifestaciones del arte popular. También llaman la atención el arte eclesiástico, el arte contemporáneo, el arte decorativo y los *graffitis*\*.

Las imágenes pueden ser inscritas en distintos tipos de soportes y su realización puede involucrar diversas tecnologías, formas de transmisión de conocimiento y autoridades depositarias de los saberes vinculados a ellas.

La cerámica\*\*, el arte textil\*\*\*, así como los tatuajes y la pintura corporal\*\*\*\* pueden ser abordados desde la antropología visual.

\*Sobre *graffitis* se puede revisar el texto de Rocío Trinidad (2000) y el de Mercedes Figueroa incluido en la presente publicación.

\*\* La cerámica prehispánica, en especial la mochica, ha sido objeto de estudios que se ocupan de sus aspectos iconográficos (Hocquenhem, 1989; Golte 1994b; 2009). Sobre cerámica colonial se puede consultar el trabajo de Cummins (2004) sobre los *queros*. Sobre cerámica amazónica revisar los trabajos de Bruno Illius (1991/1992; 1992).

\*\*\* Sobre los tejidos q'ero ver el trabajo de Gail Silverman (1998). Sobre los diseños en los trajes incas ver Zuidema (1991) y sobre arte shipibo se pueden consultar los trabajos de Angelika Gebhart-Sayer (1986) y Luisa Elvira Belaunde (2009).

\*\*\*\* Sobre pintura corporal en la selva peruana, ver Lucía Watson Jiménez (2006).

### **Economías visuales: representación, tipologías raciales e imaginación geográfica**

En *Visión, raza y modernidad*, Poole (2000) plantea de forma explícita su interés por la imagen y las tecnologías visuales como elementos constitutivos del mundo social y cultural. Entre los materiales visuales que la autora analiza se encuentran «imágenes de novelas y óperas del siglo XVIII, grabados de expediciones científicas del siglo XIX, *cartes de visite*, fotografía antropométrica, pintura costumbrista, arte indígena peruano, y fotografías provenientes de estudios cusqueños de las décadas de 1910 y 1920» (2000, p. 14).

En el capítulo introductorio, la autora presenta una discusión teórica en torno al problema de la visión y de la imagen, y sugiere una aproximación que permita revelar el poder constitutivo y creativo de la producción visual, con el objetivo específico de abordar la vinculación entre tecnologías visuales —siendo básica la fotografía— y la configuración del concepto moderno de raza en los Andes. Hay dos frases en torno a las cuales la autora organiza su análisis: «mundo de imágenes» y «economía visual». Con la primera la autora busca «capturar la complejidad y multiplicidad de este mundo de imágenes que circuló en Europa, América del Norte y América del Sur» (2000, p. 15), así como «revelar la naturaleza simultáneamente material y social de

la visión y la representación» (Ibíd.); en otras palabras, el carácter constitutivo de la representación visual. En ese sentido resulta de gran interés la discusión que la autora desarrolla para argumentar que, a diferencia del siglo anterior, las estéticas y tecnologías visuales del siglo XIX que ella analiza facilitaron el hecho de que «el cálculo de la ‘diferencia’ se [fuera] haciendo cada vez más visual», aportando así a la conformación de «los lenguajes de raza y tipo» (2000, p. 76).

Vale destacar acá que al considerar las formas de representación visual en sus aspectos materiales y tecnológicos, Poole contribuye de manera interesante a esclarecer las complejas relaciones entre tecnología, política y cultura, así como el rol de estas en la configuración de subjetividades históricamente específicas. En particular, aborda la vinculación entre la tecnología fotográfica, la modernidad y el poder del Estado regulador. De esta manera la autora trasciende aquellas aproximaciones que reducen las formas de representación visual a un texto cultural o que simplifican la relación entre su capacidad de objetivación y el poder. Con respecto a esto último ella afirma:

Para comprender el rol de las imágenes en la construcción de las hegemonías culturales y políticas es necesario abandonar aquel discurso teórico que ve la «mirada» —y por tanto el acto de ver— como un instrumento singular o unilateral de dominación y control. Así, para explorar los usos políticos de las imágenes —su relación con el poder— analizo la intrincada y a veces contradictoria estratificación de relaciones, actitudes, sentimientos y ambiciones a través de los cuales los pueblos europeos y andinos han investido a las imágenes de significado y valor (2000, pp. 15-16).

Dentro de esta línea de razonamiento, la autora opta por utilizar el concepto de economía visual en vez de cultura visual. Este último tendría el inconveniente de llevar implícita una serie de supuestos, uno de los cuales es el de códigos compartidos *por* y propios *de* una comunidad, lo cual impide ver la complejidad de las relaciones sociales, de producción y de poder que están comprendidas en las tecnologías y praxis visuales. Por el contrario, el concepto de economía visual requiere tomar en cuenta aspectos como la sistematicidad, la organización e institucionalidad, la producción, el intercambio y el consumo, y la translocalidad, ampliando nuestra comprensión de los procesos de significación y valorización cultural.

El concepto de economía visual permite comprender lo visual en sus aspectos materiales y sensoriales. Aunque D. Poole discute el lugar distinto que la visión ocupa en el campo de la teoría del conocimiento en los siglos XVIII y XIX, y considera en su análisis el asunto del placer y la seducción de la fotografía, y su vínculo con la exotización de raza y género, no es su objetivo incursionar a profundidad en la relación

entre imagen, visualidad y sentidos<sup>29</sup>. En cuanto a la materialidad de la fotografía, su enfoque resulta fundamental para poder entender el modo en que esta pudo ser instrumentalizada tanto para configurar la raza como un «hecho biológico y material» (2000, p. 27), como para que las imágenes sobre raza puedan circular y ser susceptibles de apropiación y respuesta. Además de su materialidad, son las posibilidades de reproducción en serie, así como en distintos soportes, y de registro y archivo que la tecnología fotográfica ofrece, las que la convierten en una tecnología normalizadora «fundada en los mismos principios de equivalencia y comparación que subyacen a las tecnologías estadísticas» (2000, p. 26) y biomédicas. De tal modo, «al observar los nexos entre los discursos visual y racial, este libro aborda la visión y la raza como características autónomas, aunque relacionadas, de un campo epistémico en el cual el conocimiento se ha organizado alrededor de principios de tipificación, comparabilidad y equivalencia» (2000, p. 24).

Aparte de ofrecer una entrada reveladora al tema de la representación visual, vigilancia y poder, el texto de D. Poole muestra las posibilidades de escrutinio etnográfico implicadas en todo un corpus documental poco explorado por los antropólogos. Si bien la fotografía ha sido trabajada desde la historia del arte, en *Visión, raza y modernidad* es propuesta como una fuente donde es posible rastrear procesos sociales e históricos de acción discursiva. En esta línea es interesante comentar el texto de Yazmín López Lenci quien, desde los estudios culturales, explora la producción visual —arte pictórico y fotografía— en el Cusco, y entre el Cusco y los Estados Unidos de los años 1900 a 1935, para preguntarse cómo estas tecnologías visuales intervienen en la configuración del Cusco moderno y en su propia condición de lugar<sup>30</sup>.

Interesada en las categorías de geografía y lugar, López Lenci parte de la premisa de que esta no es una realidad *per se*, sino que debe ser «entendida en términos de geografía imaginativa» (2004, p. 20), que emerge en el contexto de la lucha por la representación *de* y acción *sobre* el lugar. Tal proceso es analizado en el libro a través de distintos mecanismos discursivos, entre ellos el visual, desarrollado en el capítulo V. En él se discute la configuración del Cusco como «origen o fundación de lo nacional» a través de una serie de imágenes que «iconizaron espacios específicos», creando una «cartografía de la ciudad y sus alrededores», y cuya especificidad «reside en el propósito de basar la complejidad de la historia en una materialidad natural sublime: la piedra» (2004, p. 310).

<sup>29</sup> Esto último constituye ciertamente todo un campo de exploración antropológica de lo visual que aún queda abierto para ser explorado etnográficamente. La investigación de Constance Classen (1993), aunque de carácter etnohistórico, es un ejemplo de lo que puede ser trabajado en este campo.

<sup>30</sup> López Lenci no se limita al estudio de la fotografía. También incluye en su análisis la producción artística de los pintores indigenistas limeños y cusqueños de la época, que vale la pena revisar.



En ese sentido, la autora llama la atención y centra su análisis en el voluminoso corpus de fotografía cusqueña producido por fotógrafos como Chani, Chambi y Figueroa en las décadas de los veinte y de los treinta, y que registra el paisaje arquitectónico conformando un «macrolienzo» de la ciudad configurado sobre dos estructuras: el Cusco precolombino y el Cusco colonial. Tal cuerpo fotográfico circuló en postales, revistas, libros, así como en publicaciones dedicadas a la difusión turística de la capital imperial, en un momento en el que, de acuerdo a la autora, la economía visual adquiere predominio sobre la narrativa textual. Así se contribuye significativamente a la realización y difusión de una imagen del Cusco como espacio emblemático de lugar original y de síntesis civilizadora, que pudiera contrarrestar la imagen de despoblamiento, inaccesibilidad e imposibilidad de desarrollo del paisaje andino configurada a través de la

producción fotográfica del paisaje en la región andina [surgido] hacia 1840 con las comisiones de exploración científica y expansión capitalista extranjeras del siglo XIX, las que después serán apoyadas por el Estado peruano con el fin de obtener una documentación geográfica que sería la base del anhelado proceso progresista de urbanización e industrialización (2004, p. 359).

Resulta interesante la lectura que hace la autora de las fotos de Machu Picchu tomadas por distintos «sujetos fotógrafos», como el americano Bingham durante los trabajos de la expedición de la Universidad de Yale, cuyas fotos fueron difundidas mundialmente por la *National Geographic*, y los cusqueños Figueroa y Chambi cuyo trabajo tenía más bien un sentido estético. A través del análisis de elementos como el encuadre, la perspectiva y la composición temática de las fotos, así como de las secuencias en las que varias fotos son dispuestas en las publicaciones, López Lenci identifica las distintas agendas que mueven a estos fotógrafos. Las fotos de la expedición de Yale, que incluyen imágenes del propio Bingham realizando el trabajo de registro, limpieza y medición de las ruinas, están dirigidas a definir Machu Picchu como un «triunfo arquitectónico» que se revela como tal por la acción y «magnificencia del esfuerzo físico de los *americanos*» (2004, p. 355). Por otro lado, en la agenda de Figueroa Aznar y Chambi el objetivo es la contextualización geográfica y estética, de modo que la obra arquitectónica emerge integrada a la naturaleza y a la vez como testimonio del dominio sobre el paisaje andino.

En los textos de Poole y de López Lenci se revela la importancia de las artes visuales y de la fotografía como prácticas discursivas de intervención pública, que han configurado la imaginación regional, nacional y continental, así como los saberes sobre raza, geografía, historia y arte. Ambas autoras entienden las tecnologías visuales como mecanismos para la disputa y la negociación, de modo que se preocupan

por entender las imágenes no solo como objetos sino también como eventos discursivos que requieren tomar en cuenta cada fotografía en relación con las otras, así como preguntarse por el sujeto fotógrafo. Poole pone especial énfasis en la fotografía como una tecnología disciplinaria. De este modo, la fotografía no es solo comprendida como una tecnología de objetivación, sino sobre todo como un campo discursivo y de praxis en el que se disputa y negocia la propia condición de sujeto, así como la hegemonía sobre la vigilancia que, en el contexto de la modernidad, es una condición de poder; la vigilancia misma, por su parte, responde al campo donde se administra y disputa ese poder.

### TV e internet: la nueva ilustración

El trabajo de Rocío Trinidad, *¿Qué aprenden los niños del campo con la televisión?* (2002), dialoga con un corpus bibliográfico distinto al que hemos identificado con respecto a los textos de Millones y Poole. Su trabajo nos introduce en el análisis de una tecnología visual distinta, la televisión, que es además parte constitutiva de los procesos de globalización, conectividad y espectacularización de la sociedad, mientras que la temática enfatiza los vínculos entre escuela y medios de comunicación. Como la propia autora indica, su trabajo explora una veta de investigación señalada por un conjunto de trabajos antropológicos sobre educación en los que se menciona la importancia que la TV ha ido adquiriendo en contextos rurales.

Por otro lado, Trinidad ubica su investigación en el marco de los estudios sobre globalización en los que las tecnologías de comunicación audiovisual han sido interrogadas con respecto a procesos como la homogeneización o diversificación de las identidades, la constitución de comunidades virtuales que se intersectan con las comunidades nacionales, y la generación de paisajes mediáticos que con la ayuda de las industrias culturales generan y distribuyen repertorios de imágenes e información que trastocan los órdenes culturales y geopolíticos existentes. Con respecto a los debates teóricos en torno a los estudios sobre medios de comunicación, en los que ha predominado el enfoque tecnológico, Trinidad toma posición a favor de las propuestas que enfatizan el carácter mediador de las tecnologías de comunicación. En ese sentido este trabajo es un claro ejemplo de la pertinencia del método etnográfico para dar cuenta —más allá de un simple análisis de contenidos— de procesos como la interacción entre la producción y el consumo, la mediación de relaciones sociales y la configuración de lugares de enunciación y de recepción.

En *¿Qué aprenden los niños del campo con la televisión?* Trinidad aborda la TV como un «vehículo de transmisión del conocimiento, sabiduría y valores en la construcción y la redefinición de las identidades; y en la interpretación y producción de discursos imaginarios sobre los ‘otros’, lugares y personas, más allá del ámbito

local» (2002, p. 14-15). Desde tal perspectiva, este trabajo toca problemáticas que se vinculan a temas más generales que ocupan a la antropología visual, como: (i) las tecnologías audiovisuales y su vínculo con los procesos de constitución del sujeto y sus relaciones con otros, y (ii) el tipo de mediaciones y luchas que generan las nuevas tecnologías de comunicación en los campos de la producción del conocimiento y de la intervención pública.

La investigación de Trinidad está sustentada en un estudio de caso, en el que aborda la «interrelación que establecen los niños de un centro poblado con la televisión» (2002, p. 31) a través del trabajo de campo en el caserío de Mallacayán, en el distrito de La Merced, provincia de Aija, departamento de Áncash, entre noviembre del 2000 y julio del 2001. La aproximación etnográfica le permitió ahondar en la cotidianidad misma de una serie de detalles vinculados a la presencia de la televisión y recoger las opiniones divergentes acerca de esta por parte de los niños, de los padres y de los maestros. A partir de esa información se discute en el texto desde qué posiciones de autoridad, género, etnicidad y generación los distintos actores vierten sus divergentes opiniones frente a la televisión para explicar que estas defienden posiciones identitarias y de autoridad. Al respecto, la autora problematiza los prejuicios que los profesores tienen no solo acerca de la TV, sino también acerca de los usos adecuados que los padres de familia y alumnos le puedan dar, señalando que tal apreciación se debe al hecho de que la televisión, como fuente de información y conocimiento, atenta contra la hegemonía de la escuela y contra la autoridad de los maestros que la encarnan y personifican.

En esta misma línea se puede mencionar el análisis de Cánepa (2002) acerca del registro en video que danzantes de danzas devocionales andinas hacen de estas en un contexto de migración y de trasplante de repertorios coreográficos. Estos registros son instrumentalizados tanto en la recreación y realización de dichos repertorios como en la elaboración de nuevas estrategias discursivas y argumentativas en torno al debate por la autenticidad de las danzas. Grupos de danzantes que recrean danzas andinas en Lima, pero que no cuentan con los vínculos necesarios para que un danzante del «lugar de origen» los instruya acerca de la ejecución de la danza, así como de sus significados y sentidos, recurren al registro visual para sustentar su autenticidad. Lo que está en juego en estos casos es justamente la autoridad y legitimidad de formas del saber distintas, y por lo tanto las de los sujetos que son depositarios de esos saberes<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> En otro texto Cánepa (2003b) discute el uso de la fotografía por parte de danzantes limeños descendientes de migrantes paucartambinos, quienes visitan la fiesta del pueblo de sus padres con el objetivo de restablecer lazos con el «lugar de origen» como referente de identidad. Al no estar autorizados para bailar en el pueblo se ven imposibilitados de recurrir a una de las estrategias esenciales para constituirse

Las problemáticas arriba señaladas aluden a un tema de interés más general para la antropología visual: el de la relación entre cultura y poder en el contexto contemporáneo. Por un lado está la cuestión del lugar y peso que la comunicación visual ha adquirido en la sociedad actual, tanto como forma de producción de conocimiento como de intervención pública. Tal situación indica la emergencia de una ilustración visual con sus propios agentes, instituciones, autoridades y condiciones de producción de conocimiento que atenta contra un orden político y cultural controlado por una burguesía ilustrada a través de la palabra impresa. Por otro lado se encuentra el tema de las nuevas condiciones económicas y tecnológicas que han alterado las condiciones en las que el Estado y los sujetos negocian la administración sobre la vigilancia como mecanismo de poder. La etnografía de Trinidad (2002) sugiere fuertemente tomar en cuenta que si la escuela constituía una estrategia disciplinaria y de vigilancia estatal, el poder de esta institución se ve ciertamente amenazado por las posibilidades de respuesta y acción que en este campo ofrecen los medios de comunicación y el mercado<sup>32</sup>.

*¿Qué aprenden los niños del campo con la televisión?* no es ciertamente el primer texto de antropología que aborda los medios de comunicación. Le anteceden, por ejemplo, *Perú: comunicación o violencia* de Bernardo Cáceres publicado en 1989 y *Un comercial... y regreso* de Alexander Huerta (1999). El primero se ocupa de los medios en el contexto peruano desde una discusión más bien teórica y programática<sup>33</sup>. Por otro lado, si bien A. Huerta realiza una investigación de campo rigurosa y enfocada en la audiencia en torno al programa de TV *Trampolín a la fama*, su preocupación temática y teórica está más bien dirigida al problema de cultura popular e identidad, y no al medio televisivo mismo. La contribución del trabajo de Trinidad reside en el hecho de que muestra claramente lo que una aproximación etnográfica puede aportar al estudio de los procesos mediáticos contemporáneos y en especial a la comprensión del público como un agente activo. El registro etnográfico que nos ofrece en la forma

---

en miembros legítimos de la comunidad. En tal contexto los jóvenes limeños han encontrado en la fotografía «turística» un modo de hacerse parte del pueblo y restablecer lazos de identidad con este como lugar de origen. La fotografía funciona como un mecanismo a través del cual se logra rehacer una cartografía visual. Por un lado esta iconiza una serie de lugares del pueblo y eventos festivos que son de este modo objetivados y por lo tanto apropiados fotográficamente. Pero más importante aún, la «fotografía turística» consiste en ubicarse dentro del encuadre de la foto; por lo tanto, no es únicamente un modo de conocer lugares y eventos, sino de re-conocerlos como parte de ellos.

<sup>32</sup> Posteriormente R. Trinidad ha publicado un texto en el que discute los objetivos e implementación del Plan Huascarán, donde trata nuevamente sobre la relación entre escuela y medios de comunicación, pero esta vez con respecto a internet.

<sup>33</sup> En el presente volumen Cáceres retoma esta misma discusión a la luz de los procesos acontecidos en los últimos veinte años.

de testimonios y descripciones es sumamente rico e ilustrativo en cuanto a la riqueza y complejidad de las relaciones mediadas a través de la televisión, así como a la actitud reflexiva y crítica de los distintos actores que la consumen. En lo que respecta al enfoque propiamente antropológico de este trabajo y que lo distingue de aquellos realizados sobre TV e internet desde otras perspectivas, hay que resaltar el hecho de que el énfasis está puesto en el sujeto y en sus relaciones y no en la tecnología<sup>34</sup>.

En esta misma línea Oscar Espinosa (1998) se ocupa de indagar acerca de los usos políticos de la radio, la TV y el Internet por parte de los pueblos amazónicos que buscan articular sus propias agencias políticas e identitarias, ganar visibilidad en el escenario político nacional, o legitimarse en tanto ciudadanos con una participación activa en los procesos nacionales. Para eso Espinosa analiza tres casos, discutiendo en cada uno las formas contextualmente determinadas en las que el pueblo shipidbo, aguaruna y ashaninka se apropian de distintos medios de comunicación para convertirlos en espacios de enunciaciones propias y actuar políticamente. En ese análisis, Espinosa revela las complejidades y paradojas que tales procesos implican.

Nos encontramos apenas en una fase inicial en lo que se refiere al estudio de la imagen visual en el contexto de una sociedad del espectáculo y de la conectividad. Además de la TV, internet es un fenómeno al que se ha empezado a mirar con interés. Desde las ciencias sociales el texto de N. Manrique, *La sociedad virtual y otros ensayos* (1997), nos introduce en el tema, mientras que el texto de L. Huber (2002), *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado* —que aborda la incidencia de internet en la ciudad de Huamanga, sus distintos usos por parte de los jóvenes y las nuevas condiciones que establece en cuanto a la generación de subjetividades y colectividades— lo hace desde una perspectiva más antropológica y etnográfica.

En esta línea la tesis de licenciatura de Norma Correa, «Asháninka *on line*: ¿nuevas tecnologías, nuevas identidades, nuevos liderazgos? Una aproximación antropológica a la relación de la Comunidad Indígena Marankiari Bajo con las tecnologías de la información y de la comunicación», constituye un significativo aporte. Su valor reside en el esfuerzo de contextualización e historización implicado en el trabajo de campo y en el análisis, que le permiten discutir las complejidades y paradojas implicadas en el proceso de apropiación de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) por parte de una comunidad amazónica, en el marco de diversos proyectos e iniciativas vinculados con dichas tecnologías, que han contado con financiamiento externo. En tal sentido, por ejemplo, Correa nos muestra

---

<sup>34</sup> En esta misma vertiente de exploración etnográfica en torno a la apropiación de los medios audiovisuales, el artículo de Ulla D. Berg en el presente volumen es una valiosa contribución al tema del video y sus usos en el marco de la migración transnacional peruana.

los procesos a través de los cuales las formas de legitimación de poder se redefinen, dando lugar a nuevos liderazgos, que si bien ofrecen la posibilidad a otros grupos de acceder al poder, contribuyen a que los grupos tradicionales de poder se consoliden y se reinventen en el marco de nuevas condiciones políticas locales y globales.

Por otro lado, Correa presta especial atención a las performatividades culturales y políticas que se hacen efectivas en el marco de los procesos locales de producción identitaria a través de la *performance virtual*. Atendiendo a la comprensión de internet como una tecnología de la representación, ella afirma:

Siguiendo a Appadurai (2001), es preciso crear una nueva etnografía para estudiar el paisaje étnico, que ya no está delimitado territorialmente, ni comprende identidades estáticas. El espacio virtual nos ofrece un rico terreno para la investigación de la relación entre interculturalidad, identidad, sociedad y tecnología. En este sentido, la globalización puede ser entendida como un escenario en el cual se posicionan particularidades culturales<sup>35</sup>.

Al respecto, uno de los temas más interesantes discutidos en el texto tiene que ver con el modo en que el poder performativo de internet, entendido como el poder para «mostrarse en el hacer», es instrumentalizado por la comunidad de Mariankari Bajo para constituirse a sí misma en agente de su propio desarrollo, contestando su condición de simple beneficiario y receptor. Tal propuesta, entonces, problematiza los enfoques que reducen la discusión sobre los términos de la representación visual a la pregunta de quién representa a quién, o si la representación es «etnográficamente auténtica», ya que al introducir la consideración de las lógicas performativas que subyacen a la representación virtual, el trabajo de Correa alude a las complejidades y negociaciones de todo proceso representacional, que exigen una aproximación que trascienda esquemas dicotómicos que distinguen entre representado y representador, realidad y representación, o hegemónico y subalterno.

### Registro, archivos y metodologías audiovisuales

Ya he comentado que existe un corpus documental de imágenes, como por ejemplo las acuarelas del padre Martínez de Compañón o de fray Martín de Murúa, las fotografías de las escuelas regionales, las tablas de Sarhua o los *graffitis*, que los antropólogos en el Perú aún no hemos explorado lo suficiente. Sin embargo, no solamente es necesario identificar estas fuentes de documentación, sino también invertir esfuerzos para preservarlas, sistematizarlas y hacerlas accesibles a los investigadores. Por otro lado, hay que distinguir entre los fondos documentales —como la Fototeca

<sup>35</sup> Ver: [http://www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/praxis/pages/caso\\_ashaninka.html](http://www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/praxis/pages/caso_ashaninka.html)

Andina, el archivo del diario *El Comercio* o el Museo de Arte de Lima, que albergan materiales visuales— y los fondos que guardan documentación visual como dibujos, croquis, fotografías y videos, recogidos en el marco de proyectos sociales o de investigación etnográfica, como son los casos del archivo de TAFOS o del archivo del IDE-PUCP.

El registro etnográfico audiovisual puede realizarse en el contexto de investigaciones específicas diseñadas en torno a un tema y a un método particulares, que requieran de los medios audiovisuales ya sea para la documentación o para la exploración etnográfica. Pero también puede hacerse en el contexto de una investigación que tenga como propósito inventariar etnográficamente manifestaciones culturales específicas. Dentro de esta línea y con el fin explícito de implementar un fondo documental, el IDE-PUCP inició su trabajo de recopilación y preservación de la música tradicional andina en 1986. El criterio fue registrar de manera sistemática la música tradicional andina, abarcando su variedad expresiva, estilística, etnográfica y geográfica. Esto requería no solo una documentación *in situ*, sino también una preocupación por registrar las expresiones musicales de manera contextualizada<sup>36</sup>, lo que implicó estructurar el trabajo de recopilación siguiendo el calendario de eventos

---

<sup>36</sup> El papel que juega la contextualización como estrategia metodológica y las posibilidades que ofrece para un análisis que busque trascender enfoques etnocéntricos y logocéntricos es discutido de forma interesante en el estudio de Golte (2009) sobre la iconografía mochica. Aplicando precisamente un enfoque etnográfico al estudio de restos arqueológicos, el autor realiza tres reflexiones metodológicas interesantes tanto para la arqueología como para la antropología visual. La primera tiene que ver con la necesidad de recordar que la cerámica mochica no fue producida para nosotros, sino que tuvo su propio contexto de producción e interpretación. Es tarea del investigador reconstruir ese contexto. La segunda se refiere al hecho de que la transferencia de las imágenes de las piezas de cerámica a dibujos sobre láminas realizadas por dibujantes con fines de sistematización o exposición, y que se realizaron con la lógica de ser leídas de izquierda a derecha, introdujeron un sesgo analítico que Golte califica de etnocentrismo. Aproximarse a un objeto tridimensional «como si fuera una narrativa bidimensional» (2009, p. 20) impide observar una de sus cualidades centrales: su naturaleza material y tridimensional. Tomar una pieza mochica en la mano y leer la imagen en el mismo soporte sobre el cual fue plasmada abre pues una serie de posibilidades de apreciación visual y táctil hasta el momento desestimadas. La tercera reflexión apunta a problematizar la división del trabajo entre el que pinta y el que interpreta. Aplicando probablemente el mandato de la observación participante —central en la propuesta del método etnográfico— Golte realizó él mismo copias de las imágenes mochicas sobre papel. Esto le permitió captar mejor la complejidad de los detalles de las imágenes a la vez que pensar a estos en relación a otras composiciones vistas o copiadas por él. Esta propuesta de aprehender un conocimiento y una serie de significados a través de la imitación o lo que Golte llama el «ejercicio como copista» (2009, p. 422), se asemeja a las estrategias de investigadores que se han ocupado del estudio de la producción textil de las poblaciones indígenas campesinas de los Andes contemporáneos. Silverman (1998) anota la dificultad de obtener información sobre el significado de los diseños q'ero entrevistando a las tejedoras de la comunidad. En tal sentido, aprender a tejer y tejer con las mujeres se convirtió en la estrategia para acceder a un conjunto de saberes que no se encuentran elaborados discursivamente, sino que están contenidos en la praxis.

rituales, festivos, cívicos, laborales y vitales vinculados a géneros musicales particulares, al interior de un espacio geográfico y cultural delimitado. Todo este material de campo, además de las colecciones de otros investigadores que han entregado sus originales o copias al IDE-PUCP, se encuentra catalogado y custodiado bajo determinadas condiciones ambientales de conservación<sup>37</sup> y ha sido difundido a través de distintos formatos de publicación, que incluyen LP, casetes, CD, CD-ROM y videos, y mediante la propia página *web* del IDE-PUCP.

Desde el año 2004 el IDE-PUCP está implementando otra línea de trabajo en el tema de la recopilación audiovisual, por medio de un primer proyecto con jóvenes de la comunidad de Vicos y en coordinación con la ONG Urpichayay, que ya ha venido trabajando con la comunidad y con sus jóvenes en torno a la memoria local. Este trabajo se ha traducido en la ambientación de la Casa de los Abuelos como una sala de exposición en la que se registran objetos, testimonios y fotografías sobre la historia y la vida comunales<sup>38</sup>. En el marco de estos trabajos por la memoria local, el IDE-PUCP ha entregado cámaras de fotos y de videos, y ha dictado talleres de registro etnográfico audiovisual a un grupo de jóvenes de la comunidad, quienes se encuentran registrando las distintas manifestaciones de su ciclo festivo y ritual. Este material a su vez está siendo colocado en la Casa de los Abuelos, donde puede ser consultado por los miembros de la comunidad y otros visitantes. En el año 2008 se implementó un proyecto similar en el distrito de Matara, Cajamarca, en coordinación con la municipalidad, muy activa en políticas de valoración del patrimonio local y de promoción turística. A raíz del proyecto del IDE-PUCP se inauguró un local que debía albergar los registros audiovisuales del patrimonio folklórico del distrito y servir como sala de exhibición para locales y visitantes.

Sin embargo, la experiencia pionera en lo que se refiere a la transferencia de tecnología y de saber relacionados a la fotografía o al video en el Perú fue la del proyecto TAFOS (Taller de Fotografía Social), implementado por el fotógrafo Thomas Müller en diversas localidades del país, con una duración de doce años (1986-1998). Su necesidad surgió durante el tiempo en que Müller vivió en la comunidad de q'eros, al descubrir el gran talento fotográfico de los campesinos. Este, además,

---

<sup>37</sup> En la actualidad el IDE se encuentra en el proceso de digitalizar las colecciones audiovisuales que alberga, tarea que se enmarca en una corriente general por garantizar la preservación y actualizar fondos documentales transfiriéndolos a nuevos soportes. La tecnología digital también tiene importancia porque amplía las posibilidades de conectividad y circulación del material de archivo a través de las posibilidades que brinda internet.

<sup>38</sup> Es de interés mencionar que las fotografías expuestas provienen de los archivos fotográficos del proyecto Perú-Cornell, que fueron entregados en 2004 a la comunidad después de una gestión que esta hiciera ante la Universidad de Cornell a través del Instituto de Montaña.



consideraba la fotografía no únicamente como un medio de expresión sino como una vía de intervención en la vida pública nacional, y por lo tanto de inclusión social. En coordinación con organizaciones políticas, ONG, parroquias y con el financiamiento de la cooperación internacional se implementaron talleres en zonas marginales de la selva, sierra y costa, y se entregaron cámaras automáticas de 35 mm. Estos talleres comprendían capacitación en el uso de dichas cámaras, en la tarea del registro fotográfico y en las formas de difusión del material. Cada taller culminaba con una exhibición de las fotografías tomadas en el formato de un periódico mural.

El proyecto generó una colección de 150 mil negativos, así como de notas y entrevistas que constituyen hoy parte del archivo de TAFOS, entregado en 1999 a la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP. Sin embargo, hay que resaltar que el objetivo principal del proyecto no fue producir un fondo documental, ni implementar una investigación sobre la fotografía de los grupos marginales, sino que tuvo siempre una clara intencionalidad social y política. Se trataba de promover un proceso de autorrepresentación, de autoreconocimiento y de expresión que respondiera a las propias demandas de los grupos con los que se trabajaba y no a las expectativas sociales o de consumo visual de agentes externos.

En tal sentido TAFOS implementó una estructura propia que debía responder por asuntos como la administración de los materiales (a quién entregar las cámaras, cuántos rollos repartir), la selección de temas o eventos que debían ser documentados, así como el uso social y la difusión que se le debía dar al material recogido. Parte de esta lógica fue tener como criterio de selección la capacidad de liderazgo de las personas que integrarían el taller, en vez de su talento fotográfico.

Es importante señalar que TAFOS funcionó durante una década de violencia política muy aguda, cuando la posibilidad de registrar fotográficamente y de dar testimonio de los acontecimientos locales de la época resultaban sumamente crítica porque no se contaba con información acerca de lo que sucedía en zonas marginadas, o esta no era transparente. Finalmente, en la década de los noventa cambiaron las prioridades de las agencias de financiamiento y de los movimientos sociales y políticos, así como de la opinión pública, y se empezó a tomar interés en otros temas como derechos humanos, medio ambiente y diversidad cultural vinculados a las políticas de identidad y memoria. Este contexto, junto a la situación de violencia política, influyó en la conclusión del proyecto en 1998.

La experiencia de TAFOS resulta interesante para pensar en la tenue línea que separa el trabajo de registro fotográfico con fines de investigación y documentación, por un lado, y el activismo a través del medio fotográfico, por el otro. En ese sentido, el uso de la fotografía, como el de cualquier otra tecnología representacional,

contiene aspectos teóricos, metodológicos, políticos y éticos que requieren de una constante y profunda reflexión. Varios elementos comprendidos en este proyecto aluden a una serie de temas y problemáticas de interés para la antropología visual y que están vinculados al hecho de que la implementación de proyectos como estos, así como la de cualquier investigación que requiera del uso de métodos audiovisuales, constituye eventos sociales que ponen en acción complejos procesos culturales, políticos y económicos, que a su vez se encuentran mediados por tecnologías audiovisuales que responden a sus propias dinámicas de funcionamiento.

Esta breve alusión a TAFOS, así como a la existencia de su colección fotográfica de contenido etnográfico, sugiere varios temas de interés para la antropología visual, que abren preguntas en torno a: (i) los patrones estéticos y estilísticos, de perspectiva, de interés temático y de nociones acerca de la representación visual, que rigen la producción fotográfica de un grupo particular; (ii) los contextos sociales, políticos, económicos y tecnológicos en los que se da la producción visual; (iii) el impacto que la introducción y la apropiación de nuevas tecnologías de representación visual tiene en la redefinición de los términos de acceso y generación de conocimiento que intervienen en la configuración de relaciones de poder al interior del grupo, así como entre el grupo y otros espacios; (iv) la fotografía como un mecanismo de intervención en la vida pública; y (v) las condiciones de propiedad, autoría y acceso al material fotográfico generadas por proyectos de investigación o activismo social y político.

Hoy se están proponiendo nuevas iniciativas en el desarrollo y aplicación de metodologías visuales en talleres de promoción y desarrollo, asociadas sobre todo a los temas de la memoria local y del autoreconocimiento, así como de la creación de redes y de desarrollo. En estas se hace uso de una amplia gama de tecnologías de representación visual que van desde el dibujo hasta internet. Esta línea de acción se viene constituyendo como un campo interdisciplinario en el que se encuentran involucrados tanto fotógrafos como comunicadores y científicos sociales. Un ejemplo en esta modalidad de trabajo fueron los diez concursos nacionales de dibujo y pintura campesina realizados entre los años 1984-1996, en los cuales participaron distintas instituciones con el fin de convocar a «miles de hombres, mujeres y niños de zonas rurales de todo el país, para expresar a través del dibujo y la pintura, sus conocimientos, sus vivencias y esperanzas, para ser difundidas en otros espacios y promover su reflexión» (CCSM, 2006, p. 4). En la actualidad, las 3500 obras realizadas en distintas técnicas, recogidas en el concurso, y que constituyen un registro de la experiencia de los años de violencia política (1980-2000), conforman el Archivo de Pintura Campesina, que integra la colección del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

En lo que se refiere a la apropiación de nuevas tecnologías de comunicación en el marco de proyectos de desarrollo se encuentra el caso de la comunidad asháninka de Mariankani Bajo, ya mencionado líneas arriba. En el año 2001, con apoyo de la Telefónica y de la RCP, la dirigencia comunal inauguró un telecentro como parte de las políticas de desarrollo que venía implementando en el campo de las comunicaciones. Este caso se convirtió en un ejemplo emblemático de las posibilidades de desarrollo y empoderamiento comunal que las TIC ofrecían.

Por otro lado, en el ámbito de proyectos que trabajan en torno a asuntos de inclusión, ciudadanía e interculturalidad<sup>39</sup>, el cine documental y de ficción se ha constituido en un medio para la acción, ya sea llevando la experiencia de ver películas a comunidades alejadas de los centros urbanos o formando a los jóvenes en la producción audiovisual con el objetivo de que tomen protagonismo en torno al relato y la reflexión sobre sus propias realidades sociales y culturales. Las experiencias de proyectos como «Películas andinas para pueblos andinos», realizado por el Centro Bartolomé de las Casas en el año 2005 en el Cusco; «Cine en las fronteras» (2009) de la Asociación Nómadas; o «Caravana Documental» llevado a cabo por DIP (Documental Independiente Peruano), son algunos ejemplos al respecto. Sin embargo, aún falta explorar el impacto de estas experiencias y de otras que están en curso a través de estudios etnográficos detallados<sup>40</sup>.

Una línea de trabajo y reflexión afín a las experiencias que he reseñado es la que se enmarca dentro del concepto de metodologías participativas, donde el uso de los medios audiovisuales se viene constituyendo en una modalidad de trabajo innovadora, como por ejemplo el seguimiento y evaluación por imágenes que PREVAL desarrolla como metodología de su servicio de planificación, monitoreo y evaluación. «Esta se basa en el lenguaje audiovisual para dar evidencias sobre los cambios en una intervención para el desarrollo, mediante el uso complementario de distintos medios y formatos comunicacionales: videos, fotografías, sistemas de información georeferencial, mapas y maquetas parlantes» (<http://preval.org/es/temas-especialidad/367?page=1>)

<sup>39</sup> Al respecto cabe mencionar la publicación de material educativo destinado al fomento de la lecto-escritura bilingüe, como es la serie *Cuentos pintados del Perú* (2009), dirigida por el historiador Pablo Macera. Esta serie recoge relatos y dibujos de narradores y pintores indígenas amazónicos, y su espíritu es valorar y propiciar la conservación de la diversidad lingüística y cultural para el desarrollo del país.

<sup>40</sup> El artículo de Van der Zalm en este volumen es precisamente un esfuerzo reflexivo en torno a este tipo de experiencias.

## METODOLOGÍAS VISUALES EN PROYECTOS DE PROMOCIÓN Y DESARROLLO

### Enlaces de interés

- (i) International Visual Methodologies for Social Change Project. <http://www.ivmproject.ca>
- (ii) Centre for Visual Methodologies and Social Change. <http://cvm.za.org>
- (iii) 1<sup>st</sup> International Visual Methods Conference  
<http://www.education.leeds.ac.uk/research/visual-methods-conference/>
- (iv) Gendering Adolescent AIDS Prevention <http://www.utgaap.info/>

### La antropología visual como texto: ¿video etnográfico, reportaje periodístico o acción comunicativa?

El uso de la imagen visual por parte de los antropólogos en sus publicaciones puede responder al interés de ilustrar visualmente un argumento o texto etnográfico, o al objetivo de usar la imagen como recurso comunicativo en sí mismo. La primera modalidad ha sido poco utilizada debido al alto costo que implicaba la reproducción de fotografías en publicaciones impresas. Esta situación ha ido cambiando radicalmente ya que las tecnologías audiovisuales se han abaratado, de modo que es cada vez más probable que un antropólogo en el campo tenga consigo una cámara de fotos o de video. Por otro lado, el público ilustrado es cada vez más un consumidor visual y, finalmente, la tecnología digital ha abierto posibilidades de difusión y circulación más baratas. En este contexto se observa la aparición de algunas publicaciones cuyos volúmenes impresos están acompañados de una cinta de video o de un CD con imágenes complementarias. En otros casos la totalidad del material (texto e imágenes) se encuentra organizada en formatos multimedia, ya sea en CD-ROM o en internet<sup>41</sup>.

De otro lado se cuenta con aquellos textos que utilizan la imagen como recurso retórico y que pueden hacer uso de recursos iconográficos preexistentes o trabajar con material documental. Un ejemplo de lo primero es la publicación en dos volúmenes de *Los dioses de Sipán* (1993; 1994a), realizada por Jürgen Golte y pensada

<sup>41</sup> Algunos ejemplos: el libro de Z. Mendoza *Al son de la danza* (2001), que viene acompañado con un CD de audio y ofrece la opción de adquirir adicionalmente un video con imágenes de campo ilustrativas del análisis presentado en el libro. El IDE-PUCP produjo en el año 2000 un CD-ROM interactivo, *Música y ritual en los Andes peruanos*, que contiene textos, audio, fotografía, video y mapas, así como la edición de dos volúmenes, compuestos cada uno de un *documenta* y de un pequeño libro: *Fusión. Banda sonora del Perú* (2007) y *Andinos y tropicales: la cumbia peruana en la ciudad* (2007). Ver también el CD *Indigenous cultures of Spanish America* (2003), editado por Luis Millones por encargo del Connecticut College.

para un público no académico y diverso en edad. En este trabajo el autor nos narra una historia combinando un relato escrito por él con una secuencia de imágenes de origen mochica. Estas han sido concatenadas a criterio del autor persiguiendo fines didácticos, interpretativos y de difusión del arte mochica. Las imágenes no ilustran simplemente un texto, sino que constituyen una secuencia narrativa en sí misma, que no es arbitraria, sino que tiene como trasfondo una investigación académica en torno a su utilización. Al mismo tiempo se trata de un texto interesante ya que por momentos sacrifica la exactitud de algunos detalles, nombres y contextos de aparición de las imágenes moche a favor del argumento interpretativo y la función didáctica. Es un trabajo que se ubica en la tenue frontera entre los géneros académico y documental, por un lado, y el artístico y de ficción, por el otro.

Otra vertiente de trabajo es el uso de material de campo para la realización de documentales etnográficos. Si bien se podrían enumerar algunas producciones a este respecto, aún no se ha instituido como género. En ese sentido hay que destacar por ejemplo que: (i) no existen ofertas académicas orgánicas en el contexto de la producción de cine o video etnográfico; (ii) no se ha hecho un catálogo que ofrezca una lista y un estado de la cuestión acerca del género; (iii) no existen instancias como grados académicos y concursos que establezcan criterios de definición del género y estándares de calidad. Tal vez el esfuerzo más sistemático en esta línea de trabajo sea la *Serie de Videos Etnográficos* producida por el IDE-PUCP<sup>42</sup>. Se trata de ocho videos realizados entre los años 1994 y 1996, cuyo objetivo fue difundir el material recopilado en el campo con fines educativos y académicos. En tal sentido el formato expositivo se ciñó a criterios etnográficos convencionales. En su mayoría los videos están estructurados siguiendo la secuencia de los eventos rituales y festivos dentro de los que se encuentra la música. Las imágenes se complementan con breves extractos de entrevistas, mientras que una voz en *off* ofrece la explicación etnográfica. Esta forma expositiva guarda relación con el propio modo en que el equipo del IDE-PUCP ha levantado los registros audiovisuales, siguiendo criterios de objetividad etnográfica que privilegian: (i) el registro *in situ* y de comienzo a fin de los eventos rituales y festivos o de faenas laborales, (ii) la toma de secuencias largas, y (iii) el uso predominante del gran angular.

Otros investigadores han explorado formatos narrativos que se ajustan más al formato televisivo, como por ejemplo los trabajos de Carmen del Prado para la serie *Hecho a mano*<sup>43</sup> o la producción *Mama Angélica. Memoria para los ausentes* (realizada

<sup>42</sup> La serie ha sido traducida al inglés y es distribuida en el extranjero.

<sup>43</sup> Carmen del Prado, quién falleció a muy temprana edad, puede ser considerada una pionera en el campo de la antropología visual en el Perú. Formada como antropóloga en la PUCP, integrante

con el apoyo de la Comisión de Derechos Humanos - Comisedh), ambas para Televisión Nacional del Perú, Canal 7 (hoy TV Perú). Del Prado empezó a trabajar y a producir como antropóloga en el campo de la producción audiovisual en un momento en el que la cultura y el tema de la diversidad cultural comenzaban a adquirir importancia en los debates públicos, así como cierto protagonismo en la TV peruana, abriendo una serie de posibilidades para empezar a imaginar y realizar proyectos que vincularan el campo académico con el de los medios de comunicación. Al respecto cabe señalar que no solo para antropólogos, sino también para profesionales de disciplinas afines, la TV se constituye en una posibilidad de difusión del conocimiento a un público más amplio. Un ejemplo de ello es el programa *Sucedió en el Perú*, transmitido por TV Perú y conducido por el historiador Antonio Zapata.

El turismo aparece como una posibilidad de desarrollo económico y en el plano de las políticas culturales se resalta el carácter multicultural de las naciones. En el Perú este ambiente se traduce en la exploración, exaltación y reinención de las expresiones de cultura tangible e intangible, así como de la diversidad cultural. Por otro lado, la apertura a los circuitos globales amplía la oferta cultural de la televisión impulsando la producción nacional de programas de esa índole. Temas, lugares y grupos humanos empiezan a ser de interés para los productores de televisión. Esta situación abre una veta para la intervención profesional de los antropólogos, pero al mismo tiempo plantea un reto, ya que el interés, el enfoque y los lenguajes son distintos y exigen repensar la naturaleza y las condiciones de la producción y difusión de la reflexión y conocimiento antropológicos.

Un apreciable grupo de programas culturales promociona destinos turísticos, eventos festivos y repertorios culinarios, para lo cual recurren a la figura del viajero, a códigos documentales que responden al imperativo de «haber estado allí», así como a un criterio de verdad sustentado en la experiencia vivida. Si bien tal retórica invoca la figura del turista, también alude a una serie de elementos que responden al quehacer y al conocimiento, así como a los criterios de autenticidad etnográficos. Un ejemplo de esto es el programa *Costumbres* conducido por Sonalí Tuesta y emitido por TV Perú. Más que en otros programas de turismo, en este se pone especial interés en la gente y en sus vivencias, explotando la figura del viajero, quien descubre un mundo desconocido, realiza entrevistas y observación participante. Programas como estos ponen sobre la mesa la discusión acerca de las particularidades que distinguen el documental etnográfico del reportaje periodístico y más aún de los programas de

---

fundadora del Taller de Antropología Visual de la misma universidad (1994) y con estudios de fotografía en Cuba, había incursionado en el medio televisivo como un espacio para la actividad profesional y la acción pública desde la antropología visual.

viajeros<sup>44</sup>. ¿Cuáles son los criterios para definir el género etnográfico? ¿A qué agendas académicas y políticas responden estos criterios?<sup>45</sup>. ¿Qué es lo que hace al documental etnográfico un modo de representación cultural distintivo: (i) que haya sido realizado por un antropólogo; (ii) que trate de un tema o problema antropológico; (iii) que responda a criterios de objetividad etnográfica; (iv) que utilice material registrado *in situ*; (v) que responda a convenciones de filmación y edición propias; (vi) que dé cuenta de sus fuentes y estrategias metodológicas; (vii) que esté informado de la teoría antropológica; (viii) que contenga una crítica cultural; (ix) que sea reflexivo acerca del lugar desde donde hace su enunciado; (x) que explique las implicancias éticas y políticas de sus enunciados? Cómo responder a estas preguntas o si queremos responderlas constituye parte de un debate aún no concluido<sup>46</sup>.

Finalmente nos encontramos ante nuevas tecnologías de la comunicación como internet que brindan inéditos recursos y condiciones para la difusión del conocimiento. No es necesario mencionar las facilidades que proporciona para difundir material de archivo, como por ejemplo fotografías. Pero las posibilidades no se agotan en el tema del acceso a la información. Como muestra está el proyecto «Cholonautas» del Instituto de Estudios Peruanos (IEP), una plataforma virtual en donde las propias ciencias sociales y su quehacer se convierten en objeto de difusión y promoción<sup>47</sup>. Si bien un aspecto de la página tiene que ver con la divulgación y acceso a textos académicos en el campo de las ciencias sociales y de las humanidades, lo que está en juego es el ejercicio mismo de las primeras. Es decir, la posibilidad de explotar los recursos de internet —performatividad y conectividad— para crear nuevas retóricas, así como nuevas condiciones para la producción de conocimiento.

En conclusión, el campo de exploración de la antropología visual no se agota en el estudio de las artes visuales populares y de la fotografía, o en la realización de documentales etnográficos, sino que exige ampliar su mirada hacia nuevas tecnologías que sirven de soporte para la imagen visual y que constituyen una extensión del sentido de la visión.

<sup>44</sup> Al respecto hay que recordar que desde sus inicios con Malinowski el género etnográfico ha tenido los reportes de viajeros como fuente de inspiración, a la vez que como ejemplo de inautenticidad y falta de rigor académico.

<sup>45</sup> Uno de los puntos de discusión más importantes en torno al documental etnográfico en el marco de los debates poscoloniales y la antropología reflexiva ha sido el de la representatividad; es decir, la pregunta acerca de quién habla por quién. En este sentido se ha promovido el cine o video indígena como la solución a la falta de representatividad, dejando de lado la pregunta por el público; es decir, ¿para qué público se representa? Desde este punto de vista *Costumbres* propone una línea de reflexión interesante ya que, a diferencia de otros programas de viajes, está pensado para la propia gente sobre la cual trata el programa.

<sup>46</sup> Al respecto se puede revisar la discusión que presenta Elisenda Ardévol (1998).

<sup>47</sup> Ver <http://www.cholonautas.edu.pe>

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena (1991). *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*. México D.F.: Siglo XXI.
- Araujo, Hilda (1998). Parentesco y representación iconográfica: el caso de las 'tablas pintadas' de Sarhua, Ayacucho, Perú. En Denise Arnold, comp., *Gente de carne y hueso: las tramas del parentesco en los Andes. Research Series 27-28*. La Paz: ILCA-CIASE.
- Ardévol, Elisenda (1998). Representación y cine etnográfico. *Cuiculco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia* 5(13), mayo/agosto.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Belaunde, Luisa Elvira (2009). *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura (INC).
- Benjamin, Walter (1969). The work of art in the age of mechanical reproduction. En Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*. Nueva York: Schocken.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La fotografía, un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.
- Brigard, Emile de (1995). The history of ethnographic film. En Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. Nueva York: Mouton de Gruyter.
- Cáceres, Bernardo (1989). *Perú: violencia o comunicación*. Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo (DESCO).
- Cánepa, Gisela (2002). Poéticas y políticas de identidad: el debate por la autenticidad y la creación de diferencias étnicas y locales. En Norma Fuller (ed.), *Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Universidad del Pacífico (UP) e Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Cánepa, Gisela (2003a). «Autenticidad» y reproducción visual: la fiesta y la danza andina en el contexto de la globalización. En Martin Liehnhard y Gabrielle Stöckling (eds.), *Ritualidades latinoamericanas*. Zurich: Universidad de Zürich.
- Cánepa, Gisela (2003b). Geopolitics and Geopoetics of Identity: Migration, Ethnicity and Place in the Peruvian Imaginary. Fiesta and Devotional dances in Cusco and Lima. Tesis para optar el doctorado en Antropología, Universidad de Chicago.
- Cánepa, Gisela (2006). La corrupción como espectáculo: el *show* de los 'vlavideos'. *Revista Chilena de Antropología Visual* 7, pp. 1-15. Santiago (junio).
- CCSM (Centro Cultural San Marcos) (2006). *Imágenes de la tierra. Archivo de pintura campesina*. Lima: Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).



- Chaumeil, Jean-Pierre (2009). Primeros clichés. Las tribulaciones del doctor Crevaux en la Amazonía. En *Entre textos e imágenes. La representación antropológica de la América indígena*. Fermín del Pino-Díaz, Pascal Riviale y Juan J.R. Villarias-Robles, eds. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Colección «De acá y de allá».
- Classen, Constance (1993). *Inca Cosmology and the Human Body*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Correa, Norma (2006). «Asháninka on line: ¿nuevas tecnologías, nuevas identidades, nuevos liderazgos? Una aproximación antropológica a la relación de la Comunidad Indígena Marankiari Bajo con las tecnologías de la información y de la comunicación». Tesis para optar el grado de licenciada en Antropología. Lima: PUCP.
- Cummins, Thomas (1991). *We are the Other: Peruvian Portraits of Colonial Kurakakuna*. En Kenneth J. Ardin y Rolena Adorno (eds.), *Transnational Encounters: Cuzqueño and Andeans in the sixteenth Century*. Berkeley: University of California Press.
- Cummins, Thomas (2004). *Brindis con el inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queeros*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- CVR (Comisión de la Verdad y Reconciliación) (2003). *Yuyanapaq. Para recordar. 1980-2000. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Espinosa, Oscar (1998). Los pueblos indígenas de la amazonía peruana y el uso político de los medios de comunicación. *América Latina Hoy* 19, pp. 91-100.
- Foucault, Michel (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Gebhart-Sayer, Angelika (1986). *The Cosmos Encoiled: Indian art of the Peruvian Amazon*. Catálogo de la exposición organizada en 1984 por el Center for Inter-American Relations. *Die Spitze des Bewusstseins: Untersuchungen zu Weltbild und Kunst der Shipibo-Conibo*. Hohenschäftlam Klaus Renner Verlag. Münchner Beiträge zur Amerikanistik.
- Golte, Jürgen (1993). *Los dioses de Sipán. Las aventuras del dios Quismique y su ayudante Murrup*. Lima: IEP.
- Golte, Jürgen (1994a). *Los dioses de Sipán. La rebelión contra el dios Sol*. Lima: IEP.
- Golte, Jürgen (1994b). *Íconos y narraciones. La reconstrucción de una secuencia de imágenes moche*. Lima: IEP.
- Golte, Jürgen (2009). *Moche: cosmología y sociedad. Una interpretación iconográfica*. Lima: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas (CERBC) e IEP.
- Guamán Poma de Ayala (1993). *Nueva corónica y buen gobierno*. Edición y prólogo de Franklin Pease G.Y., vocabulario y traducciones de Jan Szeimiński. México, D.F.: FCE.
- Heidegger, Martin (1960). La época de la imagen del mundo. En *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Losada.

- Hocquenghem, Anne Marie (1989). *Iconografía mochica*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Huber, Ludwig (2002). *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado. Estudios de caso en los Andes*. Lima: IEP.
- Huerta Mercado, Alexander (1999). «Un comercial... y regreso: percepción del mundo desde la perspectiva de los asistentes al programa *Trampolín a la Fama*». Tesis para optar el grado de licenciado en Antropología. Lima: PUCP.
- Illius, Bruno (1991-1992). La «gran boa». Arte y cosmología de los shipibo-conibo. *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes* 55-56, pp. 23-35.
- Illius, Bruno (1992). Traditionelle und kommerzielle Kunst: Die Shipibo-Conibo. En C. Luna (ed.), *Volkskunst aus Peru* (pp. 32-43). Friburgo.
- Kress, Gunther & Theo Leeuwen (1996). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Londres: Routledge.
- Loizos, Peter (1993). *Innovation in Ethnographic Film. From Innocence to Self-Consciousness 1955-1985*. Chicago: The University of Chicago Press.
- López-Balta, Mercedes (1988). *Ícono y conquista: Guaman Poma de Ayala*. Madrid: Hiperion.
- López Lenci, Yazmín (2004). *El Cusco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935)*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Macara Dall'Orso, Pablo (2000). *Nueva crónica del Perú, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Macara Dall'Orso, Pablo (2009). *Moatian amazoniainoa joi ika yoiyabo = Relatos amazónicos*. Director de la colección: Pablo Macera. Narrador: Herminio Vásquez. Pintor: Robert Rengifo. Recopiladora: María Belén Soria Casaverde. Presentación: Ana Luisa Alva. Lima: Comité de Damas del Congreso de la República, Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Macara Dall'Orso, Pablo; Arturo Jiménez Borja e Irma Franke (1997). *Trujillo del Perú: Baltasar Jaime Martínez de Compañón: acuarelas del siglo XVIII*. Lima: Fundación del Banco Continental.
- Majluf, Natalia (2000). Photographers in Andean Visual Culture. Traces of an Absent Landscape. *History of Photography*, 24(2), pp. 91-100.
- Majluf, Natalia; Herman Schwarz y Luis Eduardo Wuffarden (2001). *Documentos para la historia de la fotografía peruana*. Lima: Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima.
- Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden, eds. (2001). *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú 1842-1942*. Lima: Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima.

- Manrique, Nelson (1997). *La sociedad virtual y otros ensayos*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Martínez de Compañón y Bujanda, Baltasar Jaime (1978-1994). *La obra del obispo Martínez de Compañón sobre Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- McKenzie, Jon (2001). *Perform or else, from discipline to performance*. Londres: Routledge.
- Mead, Margaret (1995). Visual Anthropology in a Discipline of words En Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. Nueva York: Mouton de Gruyter.
- Mendoza, Zoila (2001). *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cusco*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Millones, Luis & Mary Louise Pratt (1989). *Amor brujo: imagen y cultura del amor en los Andes*. Lima: IEP.
- Millones, Luis y otros (2003). *Indigenous cultures of Spanish America + 1 disco compacto*. New London: Connecticut College.
- Ossio, Juan (2001). Paralelismos entre las crónicas de Guaman Poma y Murúa. En Francesca Cantu (ed.), *Guaman Poma y Blas Valera: tradición andina e historia colonial. Actas del Coloquio Internacional*. Roma: Antonio Pellicani.
- Ossio, Juan (2004). *Historia del origen, y genealogía real de los Reyes Ingas del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gouierno*. Madrid: Testimonio - Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- Poole, Deborah (2000a). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo.
- Poole, Deborah (2000b). Videos, corrupción y ocaso del fujimorismo. *Idéele* 134, diciembre.
- Ruby, Jay (2000). *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Salas, María Angélica (1987). *Mates de Cochabambas*. Lima: Mosca Azul.
- Salomon, Frank (2004). *The Cord Keepers: Khipus and Cultural Life in a Peruvian Village*. Durham: Duke University Press.
- Schaedel, Richard P. (1988). *La etnografía muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925*. Lima: Cofide.
- Silva, Armando (1998). *Album de familia. La imagen de nosotros mismos*. Barcelona: Norma.
- Silverman, Gail (1998). *El tejido andino: un libro de sabiduría*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Stoller, Paul (1989). *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Trinidad, Rocío (2000). Discursos visuales de identidad: Taz y Respaldo Sur. *Flecha en el Azul* 13. Lima: CEAPAZ.
- Trinidad, Rocío (2002). *¿Qué aprenden los niños del campo con la televisión? Globalización, socialización y aprendizaje*. Lima: IEP.
- Turner, Terence (1996). El desafío de las imágenes: la apropiación kayapó del video. En Fernando Santos Granero (ed.), *Globalización y cambios en la Amazonía indígena*. Quito: FLACSO, Abya Yala.
- Urton, Gary (2005). *Signos del khipu inka: código binario*. Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Villegas Robles, Robert (1999). Iconografía de Guaman Poma de Ayala. *Boletín de Lima* 115.
- Watson Jiménez, Lucía C. (2006). Una aproximación a la complejidad de los grupos amazónicos a través de la pintura corporal. *Revista Electrónica de Arqueología PUCP* 1(5), noviembre. <http://mileto.pucp.edu.pe/arkeos/content/view/136/>
- Zuidema, R. Tom (1991). Guaman Poma and the art of empire: toward an iconography of inca royal dress. En Kenneth J. Andrien (ed.), *Transatlantic encounters: Europeans and Andeans in the sixteenth century*. Berkeley: University of California Press.

**ABRIENDO CAMINOS: PLANTEAMIENTOS  
TEÓRICO-METODOLÓGICOS**

Fondo Editorial PUCP

Fondo Editorial PUCP

# ANTROPOLOGÍA Y ESCENA MEDIÁTICA

Bernardo Cáceres

## I. TELEVISIÓN, AUDIOVISUAL Y ANTROPOLOGÍA, UN TESTIMONIO

He sido convocado a escribir este artículo menos en función de mi bachillerato en antropología y más por mi trayectoria profesional en comunicaciones. Por esa razón empiezo reseñando la experiencia en que se basan mis opiniones y propuestas. Evidentemente, nada de lo consignado a continuación me convierte en un antropólogo visual, pero permite proponer horizontes culturales y políticos a su práctica.

Dos referentes, no precisamente académicos, inspiraron mi opción por la antropología: Luis Buñuel y Carlos Castañeda. Ambos son casos de creadores marginales en sus respectivos desempeños: el uno un cineasta negado a la complacencia y dedicado a despertar a las conciencias adormecidas que constituyen los públicos cinematográficos; el otro un antropólogo que se escapó de la torre de marfil para explorar en su propia existencia los estados de conciencia que subyacen al sentido común cultural. Ambos proponen experimentar con la conciencia propia y ajena, en la búsqueda de una percepción más libre y rica de la existencia, personal y social.

Por otro lado, muchos en mi generación asumíamos todavía el paradigma del compromiso social, que rápidamente destruirían la violencia política en los ochenta, y el cinismo en estos días de absolutismo «liberal». Pero en ese entonces vivir en un país con abismos económicos y culturales tan profundos como los nuestros era imperativo suficiente para dedicar nuestros esfuerzos a promover el cambio social.

Con estas influencias, en 1983, al término de los estudios generales en Letras, enrumbar por la antropología fue natural, así como entrar a trabajar de asistente y aprendiz en un canal de televisión (ATV) que también se iniciaba. Mi especificidad profesional desde entonces estuvo condenada a no quedarle clara ni a los audiovisuales («¿Antropólogo? ¿Y qué haces trabajando en medios?») ni a los antropólogos («¿Qué tiene que ver la televisión con la antropología?»).

Es cierto que la academia ya había creado las ciencias de la comunicación, un compartimiento de investigación y reflexión *ad hoc* para la cultura de masas, lamentablemente aislado de las otras ciencias sociales. Con diversas limitaciones, la oferta de este lucrativo *boom* académico se ha dado en paralelo con el deterioro ético y del rol social de los canales centrales de la comunicación de masas en nuestro país: un primer argumento para reclamar el escenario comunicativo como urgente en la investigación y crítica de los antropólogos. Los medios masivos reflejan y modelan los comportamientos, actitudes y temores de cada vez más poblaciones, en nuestro país y en el resto del mundo, y es natural que el antropólogo interesado en la escena contemporánea haga suyo este territorio para su investigación y busque en él información sobre cómo se define y hacia dónde se orienta el paradigma socio-económico-cultural moderno. Más aún, en un contexto de alta diversidad como el peruano, la crítica intercultural a la atención que los medios dan a los grupos y procesos, y al panteón oficial de símbolos que los medios ofrecen, ¿debería estar garantizada constitucionalmente!

Entre todos los medios de comunicación masiva, la televisión de alcance nacional es la que difunde en el Perú el acuerdo cultural menos democrático. Excluyente al punto de haber tolerado la violencia en los ochenta, convivido con la corrupción en los noventa y asumido el actual absolutismo económico liberal, este reparto arbitrario del protagonismo étnico, sociocultural e ideológico se da en nombre de «lo que le gusta a la gente», fórmula del sentido común criollo que enmascara y permite obviar una discusión sobre las exclusiones raciales, culturales, el papel de la educación pública, etc. La palabra «gente», además, es excluyente de manera universal, como constata la antropología en casi todos los idiomas y sus culturas. La utilidad de la crítica intercultural al credo criollo-céntrico de nuestra televisión no solo es relevante, es urgente.

Mi memoria de bachillerato (publicada más adelante como *Perú: comunicación o violencia*, DESCO, 1989) fue un intento por llamar la atención sobre este territorio todavía poco explorado entonces por la antropología. Intento fallido, juzgué, dados los escasos comentarios y las nulas consecuencias en términos de ofertas laborales o académicas que tuvo ese trabajo. Egresé entonces del bachillerato de antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) para dedicarme exclusivamente a diversas tareas en producción y realización de video y cine, para televisión y otros soportes (*web*, DVD), en la esperanza de contribuir en algo a una escena mediática menos excluyente.

Desde entonces, durante los años ochenta e inicios de los noventa, participé en proyectos periodísticos. Luego de un breve retorno a las aulas, esta vez al programa



de cine de una universidad norteamericana gracias a una beca Fulbright, me «reciclé» profesionalmente, durante el gobierno de Fujimori, en las producciones de ficción: medianas telenovelas o ambiciosos proyectos cinematográficos que, si bien no buscaban cambiar el mundo, al menos mentían con la venia expresa de su público. En los últimos tres meses del año 2000, mientras tambaleaba el régimen, me encontré casi a cargo de programar el canal del Estado. Con gente joven de ese canal logramos un reconocido cambio, fortaleciendo algunos programas, creando varios nuevos, que no eran medidos por el *rating* pero que recibían correos electrónicos de todo el país. Estos cambios generaron una expectativa de parte del público que ha frenado la vocación siempre propagandística de sus administradores de turno y que ha fortalecido la conciencia y la demanda por un canal público que rete al mezquino monopolio de los empresarios televisivos privados.

A partir del 2000 pude trabajar otra vez en periodismo, pero también en producción documental (*Zorros de arriba*, Foro Educativo 2005, está en YouTube...) y en comunicación institucional para entidades públicas y privadas. En la actualidad, una privilegiada situación me ha permitido crear y dirigir el proyecto televisivo y de internet *No Apto para Adultos* (NAPA), que pondré a consideración en la tercera parte de este artículo.

El fundamento del método antropológico es la observación participante, por ello saludo la actual atención de la antropología sobre el panorama de la comunicación social en el Perú. En comunicación social, especialmente la masiva, todos somos agentes de comunicación, todos participamos. Quien se crea solamente observador en la escena mediática contemporánea no entiende los varios niveles en los que los linderos de lo posible son establecidos y reforzados, a miles de mensajes por día, en todas partes, desde la escuela hasta los refugios que creemos inaccesibles y donde algunos se sienten al margen. Si para que esta atención antropológica se profundice, y mejor aún, para que se comprometa como acción comunicativa en ese panorama, se requiere crear una especialidad de antropología visual que permita hacer competentes a los jóvenes antropólogos en los soportes audiovisuales electromagnéticos y digitales —competencias que en realidad hace décadas deberían enseñarse a todos los estudiantes desde la escuela—, no puedo sino recomendar su creación con entusiasmo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Posteriormente a la redacción de este artículo, se realizó la primera convocatoria de la maestría de Antropología Visual de la PUCP en enero de 2009 (nota de la editora).

## II. ALTERNATIVAS PARA EL FIN DEL CENTRALISMO Y DE LA EXCLUSIÓN

Cuando dejé la antropología, todavía los canales de comunicación centrales y periféricos poseían fronteras y techos de audiencia claramente definidos y diversos. Los medios electromagnéticos, particularmente la televisión de señal abierta, tenían un imperio incuestionable. Infiltrarse en los medios «centrales» y desde allí buscar matizar los mensajes y enriquecer la escena pública era la única opción para militar de forma no violenta en el cambio social. Pero el cambio llegó, «otra vez» diría el profeta McLuhan, por el lado del medio y no del mensaje. La revolución digital abarató la tecnología, fragmentó la oferta televisiva con el cable, generó una escena mediática nueva, la *www*, revolución —qué duda cabe— por la que los humanos podemos felicitarnos.

Si el hecho comunicativo significa ponerse de acuerdo sobre metas, proyectos o mitos comunes para colaborar en su realización, hoy, con la internet y el abaratamiento de las herramientas de comunicación masiva, un universo de posibilidades se abre a la creatividad humana en sociedad.

Gracias a este nuevo escenario, el cambio social ya viene promoviéndose y organizándose en escenas públicas alternas, en las que a veces la radio comunitaria e internet juegan un rol importante y donde la comunicación auténtica, cara a cara, también se articula a través de escenarios comunitarios en red.

Pensemos en los Estados Unidos, donde la candidatura de Barack Obama se abrió paso hasta la Casa Blanca mediante una campaña financiada con donaciones económicas promedio de menos de 100 dólares y llegó a ella con el voto mayoritario de los menores de 26 años. Personas enlazadas unas a otras por todo tipo de canales de comunicación periféricos, en los que la comunicación virtual y el «cara a cara» se articularon y potenciaron para posibilitar lo que meses antes parecía un sueño<sup>2</sup>.

En el Perú también hay eventos relativamente recientes de reconocible materia multimediática que merecen reconocimiento y se deben, por encima de otras causas, a la nueva atmósfera tecnológica: la censura social a Laura Bozzo, la campaña contra la entrada de semillas transgénicas al agro peruano, la defensa de la propiedad comunal en Andes y Amazonía, la reivindicación relativa —todavía insuficiente— de la hoja de coca, el ascenso de la gastronomía peruana, el prestigio de algunas plantas medicinales son ejemplos diversos de la competencia que les ha salido a los canales centrales en difundir y priorizar fuentes de información, señales de que el imperio para entronizar esas fuentes ha caído.

<sup>2</sup> Hay sugerentes versiones multimediáticas en YouTube de los estudios etnográficos a las redes *webcam* a *webcam* de un profesor de antropología, Michael Welsh, de la Universidad de Kansas, en <http://www.youtube.com/watch?v=-4CV05HyAbM>.

Es verdad, todavía no estamos en un mundo más justo ni más verde, ni más intercultural. La TV es aún el medio con más poder para reforzar la norma social y mientras en España, por poner un ejemplo, las transmisiones televisivas de ámbito nacional fueron monopolio público hasta 1990, en el Perú la TV de cobertura nacional sigue exclusivamente en manos privadas, y la TV estatal, más siniestro aún, en manos del gobierno de turno. Solo un canal de televisión público, con un directorio plural y representativo, puede por ahora entrar a tallar significativamente en la definición de una escena televisiva («lo que le gusta a la gente») más inclusiva y democrática.

Herramientas para finalmente incluir y luego armonizar a los diversos peruanos, los espectros electromagnéticos y digitales son patrimonio de la nación. Los canales de divulgación temáticos del cable son solo un ejemplo de lo que podría ser una colaboración entre los medios y el sector educación. El sentido común reclama salud al discurso central. Los públicos se perciben cada vez menos visibles en la escena mediática, donde se impone la norma social excluyente. Ya está próxima la multiplicación de frecuencias para comunicaciones que se abrirán con el apagón analógico. Es necesario un debate jurídico, pero también ético —y en el Perú necesariamente antropológico—, acerca de cómo se darán en gestión las frecuencias en el espectro digital y cómo debería aprovecharlas el Estado. Una renovada gestión privada y una similar gestión política estatal paralela pueden abrir canales para encauzar corrientes de opinión y alternativas socioculturales vivas.

En TV, los canales privados mantienen un estricto régimen de reparto del poder, pero empiezan a ser rebasados por diferentes escenas audiovisuales, desde los DVD hasta la *web*. Cabría preguntarse si en un mundo cada vez más visual, multimediático, electromagnético y digital la responsabilidad de las instituciones de la educación y de la cultura no es usar también estos medios masivos para una real comunicación social, con capacidad de armonizar expectativas y provocar cambios culturales.

La apuesta por la antropología visual como análisis de discursos auténticos e inauténticos de comunicación, tecnológicos más allá de la toma de imágenes —sonoros, interactivos, digitales—, pero además participantes en la escena pública, puede convencer a otras instituciones académicas (universidades, ONG, sector educación) a incorporarse con acciones comunicativas oportunas y acordes a las posibilidades que la «Galaxia McLuhan» pone a su alcance. Científicos sociales con manejo en video o *web*, dedicados menos a explicar las cosas y más a cambiarlas. El lenguaje audiovisual, que el cine tuvo que compartir con la televisión, hoy tiene otro soporte interactivo en la internet. El potencial que tenemos los seres humanos para generar cambio y las posibilidades de intervenir en la escena pública en expansión, logrando voluntades humanas sumadas, debieran significar un reto

a la academia, como en otros contextos donde la televisión universitaria llega a ser de alcance nacional. No enfrentar el reto pondría a la reflexión en riesgo de desaparecer de la escena pública.

La perspectiva de una antropología visual que capacite al antropólogo en realización audiovisual y/o *web* aportaría canales a los medios masivos con un rol reflexivo, hoy casi ausente, estableciendo diálogos interregionales e interculturales sobre educación, arte y gastronomía, fiestas, espectáculo y deportes. El texto escrito ya no es más el único medio de comunicación prestigiado, el alfabetocentrismo oficial traba todavía el desarrollo de una educación y comunicación públicas más inclusivas en y con los medios electromagnéticos y digitales. Las consecuencias en la cultura democrática son también temas en los que la antropología debe contribuir creativamente, desarrollando estudios de casos e intervenciones locales que ayuden a establecer el terreno para instalar un debate y fijar metas comunes a todos los peruanos, requisitos para sacarlas adelante.

Mientras tanto el Perú vive hace años una continua expansión de servicios de telefonía e internet, generando redes y negocios. Las cabinas de internet son adoptadas en muchas regiones y zonas del país, extendiendo las nuevas tecnologías y formas de interacción. La investigación antropológica en comunicaciones explicará cómo nuestras diversas culturas se adhieren a la red de redes, dónde se ubican en la escena pública, cómo manejan la tensión entre la vivencia social y la vivencia virtual. En la virtual, más democrática, muchos prejuicios del encuentro cara a cara se evitan, abriendo oportunidad de comunicación. Así como el usuario se oculta a voluntad, la entrega de confianza tampoco es absoluta; las confesiones son más espontáneas, las reacciones más inmediatas, la exposición solo filtrada por uno mismo. Tanto en sectores urbanos donde aparecen redes de culturas juveniles en torno a diversos soportes mediáticos, como en las rurales donde la internet elimina distancias, las condiciones están dadas para hacer del desarrollo de estrategias comunicativas la prioridad en responsabilidad social empresarial y académica, y en la acción del Estado.

Cuando una base de objetivos comunes sea creada, la iniciativa, encauzada por los medios, puede reinstitucionalizar el país, pero la esencia de las instituciones no será más conservar lo establecido, sino mantenerlo en permanente cuestionamiento. La convergencia democratizará el reparto del poder para definir la escena pública: visibilizar o invisibilizar, incluir o excluir dejarán de ser solo potestad del dinero.

Hace rato Umberto Eco avistó «... la perspectiva de una humanidad capaz de operar sobre la historia... De ello se desprende la necesidad de una intervención activa de las comunidades culturales en la esfera de las comunicaciones de masa.

El silencio no es protesta, es complicidad; es negarse al compromiso» (Eco, *Apocalípticos e integrados en la televisión adulta*).

### III. COMUNICACIÓN INTEGRADORA, PROPUESTAS PARA UNA ANTROPOLOGÍA VISUAL

Las convergencias múltiples de soportes de la comunicación y públicos que vive el país, con escenarios y recursos cada vez más accesibles, enriquecerán la oferta mediática. Hay mucho espacio para la intervención, especialmente si la convocatoria es inclusiva cultural, social y racialmente. Los canales centrales excluyen y han perdido credibilidad, y muchas experiencias locales y regionales de comunicación anuncian la nueva escena pública y mediática en gestación. Como ejemplo de ello, citaré la experiencia que se desarrolla en la organización para la que trabajo en la actualidad, y más en detalle el proyecto que allí dirijo.

Un esfuerzo pionero es el que ha liderado TV Cultura, una asociación peruana de comunicadores sociales creada en 1986, cuya misión es «contribuir al fortalecimiento de la identidad nacional, la democratización de las comunicaciones y la creación de redes de comunicación alternativa para la construcción de una sociedad con mayor justicia, equidad y democracia». Además de la producción audiovisual han desarrollado nuevos escenarios para la difusión en televisión y en *web*. TV Cultura, por un lado, gestó la Asociación Nacional de Canales Locales de Televisión Red TV. Esta asociación de casi cuarenta canales de televisión en igual número de ciudades conforma un nuevo escenario de cobertura nacional para el que a la fecha se producen dos programas: el noticiero Enlace Nacional, recientemente reconocido con el Premio Creatividad Empresarial, y el magazín No Apto para Adultos (NAPA). Ambos programas, además, tienen sitios muy visitados en internet, fortaleciendo así esa escena en ascenso.

NAPA surge de la iniciativa de Free Voice, una organización holandesa que promueve la libre expresión en países del sur. Ellos invitaron a Red TV para producir un noticiero infantil, dentro de su proyecto Kids News Network (KNN), que tiene programas similares en otros siete países de África, América y Asia. Tuve la suerte de ser convocado por Red TV para diseñar, producir y dirigir este proyecto.

Una encuesta contratada a IMASEN permitió confirmar que la disposición a saber más acerca de la actualidad mundial, nacional y regional era grande en los grupos de 12 a 15 años.

**¿A ti te interesa mucho, regular, poco o nada lo que ocurra en el país?**

	Total	Sexo		Edad		NSE		Ciudad				
		H	M	12/13	14/15	Bajo inferior	Bajo superior / medio	Chimbote	Arequipa	Huamanga	Cusco	Pucallpa
Mucho	34,8	33,6	35,9	32,4	37,3	32,8	37,1	14,8	42,4	29,1	18,8	64,7
Regular	45,0	47,2	42,8	44,5	45,5	44,8	45,1	61,4	36,5	43,0	60,0	28,2
Poco	17,9	15,3	20,4	19,5	16,1	20,5	14,9	21,6	18,8	22,1	18,8	7,1
Nada	1,6	2,8	0,4	2,7	0,5	1,5	1,7	2,3	1,2	4,7	1,2	0
No responde	0,8	1,1	0,4	0,8	0,7	0,4	1,2	0	1,2	1,2	1,2	0
TOTAL	100											
Base: ponderado	429	212	217	222	207	230	199	80	156	48	79	65
Base: total de entrevistas	429	213	218	234	205	231	198	88	85	86	85	85
Ponderación	100%							18,7%	36,4%	11,3%	18,5%	15,2%

Fuente: Sondeo sobre programa juvenil realizado por IMASEN, junio 2007.

Pese a ello, la producción de información y noticias está dirigida casi exclusivamente a la población adulta. El público infantil y adolescente no es informado, mucho menos consultado, acerca de las decisiones que toman los adultos. Sin embargo, esas decisiones y los eventos del mundo adulto afectan directamente el presente de la nueva generación, y en particular su futuro. Además, es imposible aislar a los chicos del discurso noticioso adulto, por lo que ellos recogen retazos de información, muchas veces alarmante, acerca de temas de política, terrorismo y medio ambiente, por citar los más preocupantes, en las portadas de los quioscos y en los noticieros adultos, carentes de un tratamiento pertinente. Los canales centrales forman adolescentes y jóvenes desinformados y desorientados, presos de la incertidumbre. Generaciones de jóvenes crecen así en un ambiente que gesta una incorporación deficiente a la ciudadanía adulta.

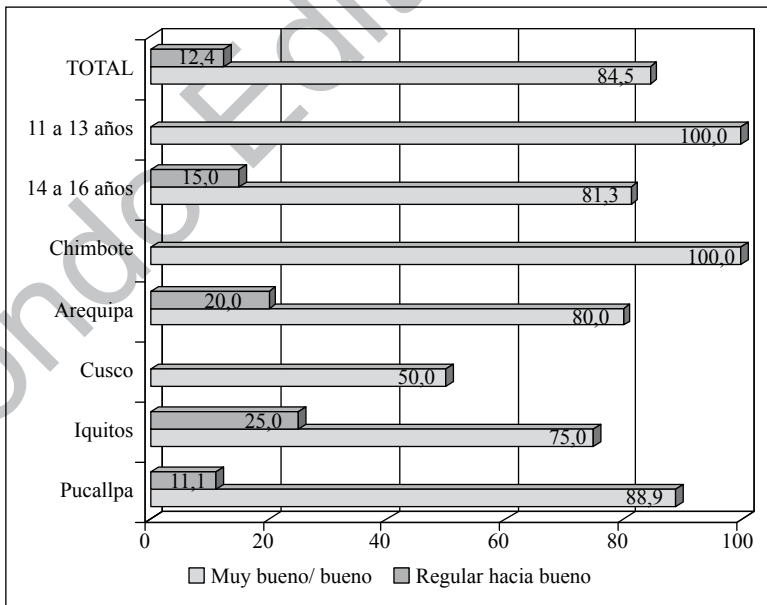
En la línea de acción mediática propuesta más arriba, NAPA intenta dotar a la generación joven de una plataforma donde informarse, expresarse y tener protagonismo. A través de los canales de Red TV y del video blog NAPA en internet (<http://napa.com.pe>) presentamos cada semana, desde junio del 2007, un magazín de información y actualidad, dirigido a jóvenes entre 12 y 17 años y protagonizado por ellos,

ya que el 90% de los entrevistados por los realizadores de NAPA está conformado por niños, niñas y adolescentes (NNA) de esas edades.

El equipo que hace NAPA coincide en el espíritu invocado por el programa, el del adolescente, que es el del país todavía, un no sentirse bien en la etapa que se deja atrás, pero tampoco en la que se nos quiere imponer para adelante. Juntos, en un entorno también nuevo en la escena audiovisual por la libertad que Free Voice y Red TV otorgan al proyecto, tomamos decisiones sobre el rango de edades al que dirigirnos, el formato y estilo del producto, el nombre, estética y rostros, la agenda temática, etc. NAPA aborda los principales temas de la actualidad nacional e internacional con un tratamiento que creemos pertinente al público adolescente, dándole voz en el comentario de los eventos y en la sugerencia de alternativas. Buscamos entretener a la vez que informar, con la atención prioritaria en:

- Promoción de los derechos de los NNA.
- Participación ciudadana en democracia para todas las edades.
- Desarrollo sustentable basado en el cuidado del medio ambiente.
- Derechos humanos con respeto e inclusión de la diversidad humana.

Al año, una encuesta de IMASEN indica que el programa es apreciado por niños y adolescentes:



Fuente: Sondeo sobre programa juvenil realizado por IMASEN, diciembre 2008-enero 2009.

Un estudio más reciente de Calandria confirma que la audiencia adolescente aprecia «los componentes de NAPA (56,6%), un grupo de ellos prefiere reducir los comerciales (22,5%) y otro grupo las noticias (5,4%)».

Por otro lado, NAPA tiene una red de corresponsales juveniles, por ahora en diez ciudades del Perú. Las corresponsalías de adolescentes, dotadas de cámaras de video, producen y envían notas que enriquecen la *web* y el programa de TV NAPA. La red de corresponsalías juveniles crece gracias a alianzas con otras organizaciones descentralizadas del país.

La interacción con nuestro público, tanto en la cobertura de actualidad por parte de los realizadores y corresponsales, como en la redacción —con correos y comentarios, encuestas y chat— es permanente. Cientos de comentarios llegan cada mes a la *web* de NAPA procedentes de escenarios diversos del país. Las encuestas visibilizan opinión, por ejemplo esta:

**¿Crees que Yehude Simon acabará con la corrupción?**

De hecho (33%)

No, primero acabarán con él (57%)

No me importa (9%)

O nos informan acerca de ese público diverso. Un ejemplo:

**El servicio de agua en casa:**

Hay suficiente (63%)

A veces hay agua (27%)

No tenemos, la traemos de afuera (10%)

Un rico material de registros y entrevistas, correos, comentarios, respuestas a encuestas, personajes y organizaciones está disponible para la investigación en la página *web* de NAPA, y ya está siendo utilizado como objeto de análisis por estudiantes universitarios en sus trabajos y tesis. Tanto en el caso de NAPA como en el de Enlace Nacional y, más en general, en los nuevos escenarios de la televisión regional e internet, hay muchos elementos para investigaciones acerca de los nuevos públicos, las formas de participación, la interacción entre diferentes escenas, etcétera.

Algunas conclusiones pueden sacarse ya del proyecto NAPA en particular, que probablemente resulten útiles para futuras experiencias:

Al menos en el caso de los NNA, abrir los canales de expresión a grupos excluidos es apreciado.



No se necesitan grandes inversiones, se gasta mucho más en campañas de responsabilidad social con menores impactos.

El control creativo debe estar en manos de quienes manejan el lenguaje audiovisual. En la televisión convencional los cargos de dirección los tienen personalidades del mundo letrado: periodistas con formación en prensa escrita, abogados, etc.; pocas veces los reales trabajadores del audiovisual. En NAPA, los realizadores investigan, interactúan con la gente en la calle directamente, manejan la cámara y editan sus propias notas.

Frente a la falta de integridad de muchos medios de comunicación, lo contrario es reconocido: nuestra consecuencia con el espíritu del programa es muy valorada en los correos y comentarios de los adultos y no adultos.

La distribución alternativa de contenidos audiovisuales y digitales es viable a través de canales locales y regionales, mediante *couriers* o internet, y pueden armarse públicos sumando redes.

Los planes de los empresarios que invierten en publicidad televisiva siguen siendo muy centralistas: un programa de televisión sin presencia metropolitana en Lima tarda en convencer a los anunciantes.

No existe un mercado publicitario en internet. Pese a las posibilidades que ofrecen sus grupos de audiencia, pequeños pero muy focalizados y especializados, las empresas todavía no colocan publicidad en internet.

El aprendizaje y la participación de nuevos actores en la escena pública peruana son necesarios, y la transición será ya importante en la siguiente generación. Un esfuerzo concertado de la sociedad civil en reclamo de un canal de televisión público, de la academia en el análisis y participación reflexiva sobre los medios, del empresariado privado invirtiendo en canales de inclusión en la escena nacional, y del Estado con promoción desde la escuela del uso crítico y creativo de los medios de comunicación puede hacer por fin de este país una real comunidad de intereses y de cooperación para lograr metas. Para las instituciones del conocimiento ejercer el derecho a la intervención mediática, con análisis y propuestas de desarrollo, con experiencias de laboratorio en comunidades locales, no solo es parte de su deber en generación y divulgación de conocimientos, es un reto a su vigencia y viabilidad.

Fondo Editorial PUCP

# LA CÁMARA, EL ESPEJO Y LAS SOMBRAS REBELDES DE LA ALTERIDAD<sup>1</sup>

Raúl Zevallos Ortiz

## INTRODUCCIÓN

Partiendo de experiencias relacionadas con el uso de cámaras de fotografía y de video en un trabajo etnográfico realizado en la sierra de Piura, este artículo esboza algunos apuntes preliminares acerca de ciertos aspectos técnicos, teóricos y políticos concernientes a las tensiones y confrontaciones implícitas en diversas formas de réplica, representación visual y mediación que la antropología aborda o utiliza.

El contenido está organizado en tres partes. En la primera se muestra un conjunto de escenas del trabajo de campo que recogen algunas percepciones y prácticas locales referidas a diferentes formas de reflejo y dualidad, incluyendo el uso de espejos y de cámaras. En la segunda parte se discute brevemente el valor de la alteridad y sus implicancias en la investigación y representación antropológica. En la parte final se retorna al ámbito local para encarar aspectos específicos de las relaciones entre comunidad y Estado dentro del contexto de un conflicto político en proceso, en el que se enfrentan distintos modelos de desarrollo. Aquí se incorporan además los propios dilemas del investigador con respecto a su posición en medio de aquellas fricciones y se identifican situaciones e imágenes representativas de aquella forma particular de alteridad conocida como «doble discurso».

### El contexto etnográfico y el peso de la cámara

El uso cotidiano de una cámara fotográfica y otra de video llegó a ser una marca de identidad que me acompañó desde los primeros días de mi trabajo de campo en

---

<sup>1</sup> La investigación de la que proviene este artículo se realizó durante un programa de estudios de doctorado en Antropología Visual en la Universidad de Manchester, gracias a una beca del International Fellowship Program de la Fundación Ford.

la comunidad de Yanta, ubicada en la provincia de Ayavaca<sup>2</sup>, en la sierra de Piura. El conflicto que venía desarrollándose entre la comunidad y la empresa minera Monterrico Metals<sup>3</sup> hacía que pocos forasteros fueran bienvenidos, sobre todo si utilizaban cámaras, buscaban información y tomaban apuntes<sup>4</sup>; sin embargo, haciendo uso de una actitud prudente y de algunos contactos locales que incluían mi nacimiento en la misma provincia, creo que finalmente fui bien aceptado.

Al principio, el hecho de que yo llevara esos instrumentos parecía ser un inconveniente, considerando razones de comodidad, peso y seguridad, pero terminó convirtiéndose en una ventaja con el paso de los días. En Portachuelo, el primer sector de la comunidad donde permanecí por un tiempo, mis relaciones con los comuneros se hicieron mucho más fluidas cuando pude mostrarles el primer lote de fotografías que había tomado. Es posible que las respuestas aprobatorias ante los primeros resultados de mi trabajo, más que calificar las fotos hayan sido una forma de valoración de la sensatez del autor, ya que el gesto afirmativo de las cabezas parecía decir: «¡Ah, esto es lo que ha estado haciendo!». A partir de entonces, y al averiguar que yo dejaba algunas copias y que generalmente no cobraba por las fotos tomadas, empezó a ser usual que la gente de Yanta me pidiera que la fotografiara en diversas circunstancias. Cuando me tocaba caminar por los distintos sectores de la comunidad e incluso en zonas aledañas, sentía que más allá de una normal actitud de reserva en algunas personas, la mayoría mostraba su aprobación implícita o su tolerancia ante mi presencia y mi trabajo. Al mismo tiempo, eso me hacía sentir que superando mi torpeza o ignorancia con respecto a algunas de las actividades locales, yo también tenía ciertas habilidades que ellos apreciaban.

La fotografía y otras formas modernas de representación son bien conocidas por la mayoría de pobladores de Yanta, y muchos de ellos tienen sus propias cámaras fotográficas sencillas, mientras que la antropología se conoce mucho menos. En ese marco, parece que el tamaño y la complejidad de mis cámaras y accesorios hacían que

<sup>2</sup> Escribe *Ayavaca* (y no *Ayabaca*) la mayoría de intelectuales y autores ayavaquinos, como Hildebrando Castro Pozo, Florentino Gálvez Saavedra, José I. Páucar Pozo, César Astuhamán, Teodoro García Merino y Mario Tabra. Este uso se fundamenta en la forma preferible de castellanización de la semi-consonante andina /w/ que está presente en el nombre quechua de *Aya Waka*, y que se aplica en otros casos como Vilca, Viracocha, Otavalo, Calvas, Yaraví. Otra consideración importante es la antigua convención de escritura derivada del latín, según la cual se pronuncian con el sonido de la «u» diversas palabras escritas con «v», como *lux* o *plus* (ver Zevallos, 2007).

<sup>3</sup> La empresa era más conocida con el nombre de la subsidiaria local Minera Majaz. En mayo de 2007, la mayoría de acciones, hasta entonces en manos de capitales británicos, fue adquirida por el consorcio chino Zijin que ha cambiado el nombre de Minera Majaz por el de Compañía Río Blanco Copper.

<sup>4</sup> Debido a múltiples y repetidos incidentes que involucraban a la policía y a trabajadores o agentes encubiertos de la empresa minera, cualquier visitante desconocido se veía como un potencial enemigo.

inicialmente se me viera más bien como un reportero. Pronto entendí que se me veía además como un tipo especial de reportero: *su reportero*. La posible relevancia de esta percepción puede encontrarse en las diversas maneras en que se me dio a entender, en varias ocasiones, que mi presencia allí me convertía en una especie de recurso para la comunidad y que contaban conmigo para ponerme al servicio de su causa cuando hiciera falta, particularmente en relación al conflicto con la empresa minera. Mientras que yo esperaba encontrar alguna forma de mantener mi independencia y no involucrarme demasiado en aquellas pugnas, para el poblador promedio de Yanta cualquier pretensión de neutralidad por mi parte habría sido impensable en esas circunstancias, después de todo, *para eso me habían dado permiso*.

Además de cabalgar a medias entre mi compromiso implícito con la comunidad y la inevitable posición de forastero asociada a los encargos metropolitanos y académicos que impulsan y dirigen las tareas etnográficas<sup>5</sup>, creo que el principal conflicto de identidad que me preocupaba tenía relación con el uso de imágenes en el trabajo de campo, pues sentía —por lo menos inicialmente— el difícil dilema de retratar o traducir las experiencias y relaciones de estas personas de la manera «más objetiva» posible. Siendo un recién llegado al bosque antropológico y buscando anidar en el árbol específico de la antropología visual, me había parecido percibir en la academia algunos indicios y recomendaciones sutiles, bajo el nombre de *cine observacional*, que parecían sugerirme mirar con algo de recelo mi propia cercanía con el «objeto» de estudio, y que tal vez me presionaban silenciosamente para tomar distancia, despojarme de mi subjetividad y confiar quizás en la «neutralidad» de la cámara para mostrar las cosas de manera imparcial, clara y *objetiva*, como en un espejo limpio.

Sin embargo, ese esquema entraba en conflicto con mi propio deseo de recompensar a mis interlocutores por su tiempo y colaboración con algo más que dinero o una versión impresa de la investigación, que probablemente no leerían. Los únicos regalos que me parecían adecuados y que ellos tal vez apreciarían podían ser las propias fotos o un documental; no tenía otros medios a mi alcance para representar visualmente la vida comunal y retribuir así la hospitalidad de los comuneros. Pero sospechaba que mis imágenes no podían ser muy imparciales u objetivas<sup>6</sup>, pues ya

<sup>5</sup> El uso de equipos fotográficos o de video hace particularmente visibles esas relaciones externas, pues generalmente las imágenes que se cosechan son «para otros». Por mucha aceptación que uno logre, los instrumentos de registro audiovisual tienden a reiterar permanentemente la externalidad de quien los lleva y utiliza. Por otra parte, es posible que el transporte y despliegue de trípodes, cámaras y accesorios produzcan una figura no muy diferente a la del saltimbanqui o buhonero, una forma benigna de forastero.

<sup>6</sup> En la física cuántica, el principio de incertidumbre de Heisenberg señala que el propio acto de observación modifica al objeto de estudio —la naturaleza o *lo otro* por antonomasia— incluso a nivel

en el momento de su producción formarían parte de lo que, con cierto desdén, se conoce como «antropología en casa», donde la *alteridad* parece esconderse porque uno es parte de la sociedad que investiga<sup>7</sup>; y en el momento de su distribución y consumo conformarían un reporte que no sería solo para la academia o para el deleite —o incomodidad— de los teóricos (Kuper, 1992, p. 1), sino que estaría también dirigido, por lo menos parcialmente o en su versión documental, a quienes habían sido mis propios interlocutores en el trabajo de campo.

## PRIMERA PARTE

### Escena 1: una *chinita* en el espejo

Habiendo llegado pocos días antes al sector de Cabuyal, me encuentro en la zona conocida como El Faical, donde don Ignacio Córdova, la persona que me aloja, tiene su segunda casa y algunos cultivos. Cabuyal y Ramos son los últimos sectores habitados de la comunidad de Yanta, cerca de las cumbres más altas de la cordillera en la región, que se encuentran al este. El territorio es muy accidentado y para llegar a El Faical, que está cerca del río Aranza, hay que descender aproximadamente un kilómetro desde el centro poblado, ubicado en la parte media de la ladera del cerro. Por lo general tengo la cámara de video conmigo mientras observo las actividades diarias que se realizan en la casa. En el momento que me interesa describir, la señora María, esposa de don Ignacio, está ordeñando las vacas; Juanito, su nieto (siete años), ha ido más abajo, acompañando a su abuelo a recoger yucas; mientras que Oliva (cinco años), la hermanita de Juan, se ha quedado en el patio sin hacer nada, está cantando entre unas plantas, sale y me observa. Enfoco la cámara directamente hacia ella y veo que he captado su atención. Se acerca lentamente y se queda mirando con enorme curiosidad el lente. Cuando llega a unos pocos centímetros de distancia se detiene, con los ojos casi pegados al lente, y yo le pregunto: «¿Qué ves ahí?». Ella responde rápidamente: «Una *chinita*» (una niña); es decir: ella se está viendo a sí misma, su propia imagen reflejada en la superficie especular del lente.

---

de las partículas subatómicas. Aun sin invocar este principio para otros ámbitos, resulta difícil imaginar una investigación etnográfica —o un documental— donde el *otro* que se investiga o representa no sea transformado, o donde el investigador mismo no resulte «retocado».

<sup>7</sup> Sobre la misma duda, en términos cercanos a los de este trabajo véase: Torre (1997, p. 154) y Degregori & Sandoval (2008, p. 21).



**Figura 1.** Niña Oliva Córdova. Comunidad de Yanta, sector Cabuyal, 2006 (fotografía de Raúl Zevallos).

Por un momento tengo la sensación de que la pequeña Oliva, con sus ojos inquietos y su pelo rojizo, no ha visto su imagen muchas veces, y tal vez su asombro no sea muy distinto al de la Cenicienta, en una de las versiones de la historia, cuando observa sorprendida en un espejo el rostro de la princesa en la que va a convertirse, sin saber todavía que es el reflejo de su propia cara. Del mismo modo, cuando Oliva simplemente me dice que ve «una chinita» en el espejo, podría estar jugando conmigo, pero también es posible que ella aún no conozca bien su propia imagen. Lo que ve es tal vez la desconcertante figura de una niña casi desconocida que la mira desde el «espejo» del lente de la cámara y la hace dudar. Tal vez ella por un momento se ve a sí misma como «otra»<sup>8</sup>.

Desde el otro lado de la cámara, me pregunto si la mirada de esta niña con los pies descalzos y manchas de barro en el vestido pasará pronto a corregir sus espejismos y ver las cosas «como son», objetivamente, o si todavía por algún tiempo seguirá descubriendo otredades en sí misma. Me pregunto también si es posible encontrar

---

<sup>8</sup> Al otro lado del espejo, tampoco los antropólogos identificados con su objeto de estudio están libres de la ilusión de «ver al *otro*» en sí mismos, según la confesión de Dorinne Kondo al ver en un espejo a una «típica ama de casa japonesa», sin percatarse de que era ella misma (citada por Rosaldo, 1991, p. 167).

alguna relación entre esa mirada en trance de aprendizaje y los temas mayores de la comunidad; si a través de la ventana de esos ojos se puede vislumbrar por ejemplo algún reflejo de las relaciones entre la comunidad observada y el estado observador y vigilante que los etnógrafos suelen representar, aun sin quererlo. Más aún, llego a interrogarme si mi presencia y mi cámara beneficiarán de algún modo a esta niña y a su comunidad. ¿No será que a pesar de mis intenciones y de mi apariencia inocua represento más bien alguna clase de peligro potencial?

En los últimos días de mi trabajo de campo, mientras me encontraba en la ciudad de Ayavaca, fui contactado por un sociólogo y por una antropóloga que trabajaban al servicio de la compañía minera. Sin decirme exactamente lo que esperaban a cambio me hicieron una oferta: podía contar con ellos para algún proyecto y quizás cumplir una función en contacto con la empresa, desempeñarme tal vez como consultor o recibir apoyo para la publicación de mis trabajos. Era evidente que deseaban tener acceso a la comunidad a través de mi presencia. Otros representantes de la compañía habían sido desatendidos —o expulsados— en sus intentos de ingresar o realizar algún trabajo. Sin responder la oferta, aproveché para pedir que me permitieran entrar con mis cámaras al campamento minero, lo cual fue concedido. En cierta forma estaba usando mi acceso a la comunidad y mis cámaras para negociar el acceso al campamento. ¿Seguía siendo inofensivo para la comunidad? ¿Era completamente inocente ante la empresa?

### Escena 2: un espejo que «guarda»

Oliva no está sola en su curiosidad sobre la cámara. Un día, cuando un niño de unos seis años no puede contener su curiosidad y pone su dedo en el lente, su madre le llama la atención preguntándole si a él le gustaría que le pusieran un dedo en los ojos. En uno de los varios momentos en que algunos niños de Cabuyal se me acercan con curiosidad mientras estoy usando la cámara de video les pregunto qué es lo que más atrae su atención hacia ella. Los niños tienen entre siete y ocho años de edad y ya van a la escuela. Sin pensarlo mucho, uno de ellos me dice, señalando el lente, que lo que él mira es «esa cosita redonda, que brilla», y otro niño añade «... como un espejo».

Algunos días más tarde sondeo el mismo tema con Clever (nueve años), hijo de Samuel Córdova, en cuya casa está mi nuevo alojamiento. Cabe advertir que Clever me ha visto revisar algunas veces las imágenes de video y ha podido conocer un poco más que otros niños la forma en que funciona la cámara. Cuando le hago la misma pregunta, me dice que lo primero que él ve es «eso que parece ojo, como de gente». Le menciono la respuesta de los niños que han dicho que es como un espejo; Clever piensa por un momento y me dice: «sí, pero es un espejo que guarda lo que ve». En otras palabras, se trata de un espejo con memoria.



«Usted guarde allí (en la cámara) todos esos páramos, esas plantas, esas lagunas, para que vean todo lo que hay acá, que no mentimos. En estas cordilleras<sup>9</sup> nacen todas esas aguas... Lleve usted todas las costumbres que hay por acá», me dice don Sinecio Jiménez, presidente de la comunidad, reiterando explícitamente el permiso comunal a mis actividades de registro fotográfico y audiovisual, al mismo tiempo que parece eludir mis requerimientos para hacerle una entrevista. ¿Requerimientos? ¿No era ese el nombre de la conminación del conquistador para convertir al *otro* en una versión menor y domesticada de sí mismo?



Figura 2. Niños con la cámara. Comunidad de Yanta, sector Cabuyal, 2006 (fotografía de Raúl Zevallos).

### Escena 3: «También tengo un espejo»

Hacia el inicio de la adolescencia, el espejo se convierte en un importante utensilio de uso personal, sobre todo en un ambiente como el de las zonas altas de Yanta, donde las casas no suelen tener espejos de uso colectivo. A partir de los 12 o 13 años es raro que haya algún chico o chica que no tenga su propio pequeño espejo de bolsillo, por lo general redondo, que pasa a ser un objeto indispensable de su vida personal<sup>10</sup>,

<sup>9</sup> Las montañas de Yanta contribuyen al origen de cuatro ríos y la defensa de las fuentes de agua es el principal argumento de la comunidad y de sus aliados para oponerse al proyecto minero.

<sup>10</sup> Esta referencia no contradice aquella relacionada con Oliva, la niña mencionada en la primera sección, que aún no está en edad de interesarse en tener su propio espejo y que hasta entonces ha vivido relativamente aislada, a cargo de sus abuelos, mientras sus padres trabajan en la selva.

posiblemente porque el espejo, aquí como en todas partes, ofrece réplicas o respuestas inmediatas a las preguntas sobre identidad y diferencia. El interés individual por tener retratos personales, que también parece acentuarse a esta edad, responde seguramente a las mismas inquietudes. Durante mis primeros días en Portachuelo, uno de los argumentos de un niño de doce años para solicitarme una foto era que hasta entonces nadie lo había fotografiado. Esta no era solo una justificación para su pedido ante alguien que había pasado a ser un «recurso» de la comunidad, sino además una invitación a mi presunta voracidad por capturar imágenes. Al decirme que mi cámara (¿o espejo?) sería la primera en tomar su imagen, tal vez negociaba ofreciéndome una especie de exclusividad de la que yo también podía «beneficiarme».

Una tarde en Cabuyal, otro niño de no más de doce años me llama cuando estoy pasando frente a su casa de regreso a mi alojamiento. Son cerca de las seis de la tarde y vengo de observar durante todo el día el trabajo de tala de árboles que ha realizado Samuel, junto con don Ignacio (su padre) y don Marcos (su cuñado). El terreno donde han trabajado queda en la parte más baja, apenas por encima del cauce del río. Después de unos diez años de descanso, esta tierra se va a destinar otra vez a la agricultura. Los árboles pequeños y medianos que se han cortado se dejarán secar durante dos o tres semanas y luego serán quemados. El terreno pertenece a don Ignacio, pero esta vez lo va a utilizar su hijo Samuel. Aquí va a sembrar maíz y yuca en la próxima temporada de lluvias<sup>11</sup>.

Mientras camino hacia la parte alta, el niño que he mencionado me grita: «¡foto!, ¡foto!», en una clara referencia a la cámara que me ha visto usar y que él sabe que llevo conmigo, pero sus palabras son una clara invitación y casi una exigencia. La verdad es que voy cansado por la caminata de ascenso en la empinada y larga pendiente desde el lecho del río y le digo que no hay suficiente luz, que la hora del día no es buena para una foto, ya que ni siquiera llevo un *flash* conmigo, pero él insiste con un nuevo argumento. Ahora me señala a una niña a su lado, tal vez su prima o hermana, de unos trece o catorce años de edad, y me dice que si no a él entonces a ella debo tomarle una fotografía.

Entiendo su lógica como un argumento relacionado con la belleza: el chico acepta que yo tenga alguna razón para no fotografiarlo a él, pero tal vez supone que la posibilidad de tomar una foto a algo o alguien hermoso como la niña, debería ser irresistible; después de todo, lo que sabe de mí es que soy un buscador de imágenes. Le reitero mi explicación y mi disculpa mencionando la escasez de luz y pienso que ojalá pudiera encontrar siempre esta disposición en otras ocasiones. Sigo caminando

<sup>11</sup> Esta es una práctica similar al sistema de roza y quema de la Amazonía. No es una actividad irracional o indiscriminada, la quema se hace rotativamente en terrenos marginales y el control del fuego suele ser cuidadoso.

y ahora me encuentro arriba y detrás de la casa, siguiendo el zigzag ascendente del camino. Desde abajo el niño me mira y sin decir nada sostiene un espejo redondo en su frente y lo enfoca hacia mí haciéndome llegar el reflejo de los últimos rayos de luz solar. Tal vez me está diciendo simplemente que todavía hay luz, pero lo que me parece entender más bien en este mensaje es: «Mira, yo también tengo un espejo... como tu cámara». Al mismo tiempo, el eco ampliado de esa respuesta, expresada por un niño en nombre de la comunidad, podría estar diciendo que mi cámara —y todo lo que ella representa— puede ser muy vistosa pero no tiene la última palabra.

#### **Escena 4: espejos en la frente y figuras al revés**

En Portachuelo, el actual centro político de la comunidad, don Eustaquio Jiménez me ha contado sobre las carreras de caballos que a veces se realizan en las fiestas locales. Él me ha mencionado, por ejemplo, la presencia de «alcaldesas» que no siempre son mujeres como el nombre podría sugerir, «capitanes», «gobernadores», «síndicos» y otros cargos asumidos por las personas responsables de la fiesta. También me ha dicho que en los sectores altos de Ania y Cabuyal las fiestas se celebran mejor que en la parte baja. Algunos días después se realiza una fiesta en Cabuyal, que presencio en su mayor parte.

La carrera de caballos puede considerarse como la actividad central y «más visual» de la fiesta. Las pampas o lugares planos que se requieren son escasos en esta parte alta de Yanta, y los participantes y observadores deben contentarse con una ladera estrecha y desigual. Un pequeño grupo de jinetes (catorce en este caso) entra cabalgando en ese espacio, su líder es un hombre joven cuyo caballo presenta ornamentos que lo distinguen de los demás, como una manta o sobresilla nueva que cubre la montura y diversos adornos que parecen hechos de plata. A este personaje que conduce al grupo de jinetes se le conoce como «Capitán» y escucho que suele portar una bandera peruana; sin embargo, en esta ocasión, lleva un pequeño estandarte de papel rojo, que parece indicar una improvisación de último minuto.

El sombrero del Capitán va adornado con algunas cadenas de papel rojo y blanco, y en su parte frontal exhibe un pequeño espejo, cosido o pegado. Son las cinco de la tarde y todas las evoluciones de este caballero conductor del grupo, con sus idas y venidas, con los giros y movimientos de su cabeza al voltear y detener al caballo hacen que por momentos la luz solar se refleje y brille en el espejo. Por otro lado, hay un curioso participante llamado el «Negro», el único que no tiene cabalgadura y avanza a pie detrás de los jinetes, llevando en la mano una especie de látigo suave de hojas de cabuya sin trenzar. Los corredores que en algún momento parecen incumplir las normas son «castigados» por el Negro que, por otra parte, también ofrece ayuda cuando es necesario, por ejemplo cuando se cae la bandera.

Los corredores están separados en tres grupos ubicados en espacios previamente señalados. El Capitán se desplaza cabalgando entre uno y otro grupo y elige, aparentemente al azar, a uno de los jinetes para entregarle la bandera, esperando que este la acepte, lo cual no siempre ocurre. Como en un juego de cartas, la elección parece depender de la posición frontal o cercana en la que queda alguno de los jinetes cuando el Capitán se detiene y los caballos del grupo se reacomodan, pero cabe cierto margen de interpretación. El nuevo portador de la bandera puede a su vez continuar el juego y traspasar el pabellón a un jinete de otro grupo o, si desea, puede quedarse en poder de la bandera para ser el Capitán el próximo año.

Mientras nadie reciba y acepte definitivamente la bandera, los grupos de jinetes seguirán en actividad y el Capitán intentará entregarla a otra persona. Suele ocurrir que la designación del nuevo Capitán ha sido previamente conversada pero, aun así, deberá confirmarse públicamente con la recepción y aceptación de la bandera. Las principales razones para aceptar o no están relacionadas con el compromiso y las responsabilidades que el cargo implica. Cuando un corredor o jinete acepta finalmente la bandera, el Capitán saliente le hace entrega formal del sombrero con el espejo y el nuevo Capitán dirige la cabalgata del grupo durante una o dos vueltas más hasta que la carrera termina. A continuación, todos los jinetes desmontan y, atendiendo el llamado de los encargados, se acercan arrodillados y en parejas a venerar la imagen del santo patrono de la fiesta y a pagar un óbolo voluntario. Luego se les hace beber un jarro o taza de aguardiente y por último pasan a ser recompensados con abundante comida y *conserva*, nombre que recibe el dulce de sambumba, una especie de zapallo grande que se cultiva en la zona.

Inicialmente no me quedaba muy claro el sentido de las figuras del Capitán y del Negro, aunque sí era muy visible su acentuada diferencia con el resto de participantes: en el caso del Capitán y líder del grupo de jinetes, la suntuosidad de los adornos de su caballo, la bandera que porta y el espejo que destaca en su sombrero son las marcas evidentes de su estatus superior. Un indicio que no deja de ser genérico es la referencia de uno de los participantes: «el Capitán es una persona que sobresale, es como un ejemplo para los demás». Con el auxilio de esa escasa información, tal vez sea posible considerar que el espejo, insignia del Capitán, tiene la intención de representar a algún personaje ejemplar cuyo rostro brilla o arroja luz, como referente sencillo de un modelo de conducta: un espejo simbólico completamente limpio, irreprochable y luminoso en el que los demás deberán mirarse<sup>12</sup>. Por otro lado, podría

<sup>12</sup> En Ayavaca existe una figura con esas características, en la leyenda de Aypate (García Merino, 2007; Zevallos Ortiz, 2004), pero la imagen de un personaje resplandeciente también podría ser una interpretación literal de alguno de los antiguos relatos que en España y otros lugares elogian a un caballero ejemplar, considerado «Espejo de caballeros». El tema no resulta extraño en la sierra de Piura, que tiene otros elementos asimilados de la tradición caballeresca, como el duelo de honor con espadas.

ser simplemente un objeto decorativo o incluso un sustituto accesible de ornamentos de mayor valor. En este terreno parece preferible quedarse con las preguntas abiertas.

Algunas semanas más tarde, en San Juan de Totorá, un caserío en el distrito vecino de Pacaipampa, a más de diez horas a pie de Yanta, pude observar una fiesta similar donde el número de participantes fue mayor y hubo dos días de carreras de caballos. El primer día todos los jinetes eran hombres, mientras que en la segunda fecha, la central de la fiesta, solamente participaban mujeres. Ese año (2006) hubo 24 jinetes varones y 21 mujeres, que son números reducidos según las costumbres locales. He escuchado que la cifra de cuarenta jinetes es más cercana a lo usual y que las mujeres suelen superar en número a los varones.

En San Juan de Totorá hay un desarrollo más complejo de la carrera de caballos, a pesar del hecho de que la celebración ha sido «recuperada» unos veinte años atrás, cuando don Benigno Huamán, en cuya casa estuve alojado, decidió reactivar y hasta cierto punto reinventar esta fiesta, recurriendo a sus memorias juveniles de otras celebraciones similares y optando por dedicar la festividad a la devoción de la Cruz de Motupe. Desde entonces la población mantiene la fiesta con orgullo. La carrera de caballos tiene aquí muchos más detalles que permiten una mejor comprensión de las versiones aparentemente simplificadas de Anía y Cabuyal. Por ejemplo, el papel del Negro es, claramente, el de un payaso o bufón.

El Negro, por lo general con la cara pintada y un pañolón amarrado en la cabeza (antiguamente usaba también una máscara), es una figura graciosa y ridícula que se burla de todo lo que sucede alrededor, se mezcla y juega con los observadores, hace chistes de doble sentido y comentarios de grueso humor; todo esto en un contraste tan marcado con la solemnidad del Capitán que se le podría considerar como su imagen inversa. «El Negro lo hace todo al revés», comenta don Benigno Huamán a modo de explicación, y una persona a su lado agrega: «es como la gente de antes». Por cierto, la forma de hablar de este personaje confirma que es también un espejo verbal, al imitar y repetir como una broma lo que otros dicen en serio o al usar alguna variante del juego verbal conocido como «vesre» o «revesina»<sup>13</sup>.

La carrera de caballos no es una competencia, sino una reunión festiva cuyos protagonistas en San Juan de Totorá son en su mayoría jóvenes deseosos de mostrar sus habilidades como jinetes, al mismo tiempo que cumplen con un compromiso personal y familiar. Los días de esta celebración coinciden con las vacaciones de medio

<sup>13</sup> Un juego de palabras donde se «habla al revés», aunque usualmente no es más que una transposición o inserción de sílabas. Un tema similar es el de los «nombres en espejo» que suelen recibir aquí los mellizos. Otra noción cercana es la de aquellas cosas que se hacen o se ven «en espejo»; es decir, con simetría opuesta a la usual, por ejemplo las labores «al revés» que realizan las personas zurdas en actividades como el tejido y la escritura. García Merino (2007) incluye otras referencias regionales al respecto.

año en colegios e institutos, y muchos jóvenes regresan desde la ciudad a su pueblo con la expectativa de la fiesta. La participación en la carrera, para quienes toman parte en ella por primera vez, puede verse también como un rito de iniciación, pues se trata de una especie de «presentación en sociedad», y para quien asume el rol de Capitán —generalmente un padre de familia joven—, el componente económico y organizativo de su compromiso (debe asegurar la asistencia de los demás jinetes y solventar algunos gastos) lo señala también como un adulto responsable ante la comunidad. En compensación, él es el invitado de honor y el principal beneficiario de la abundancia de alimentos y de *conserva*.

En una celebración que es una mezcla de solemnidad y burla, estos dos polos son personificados por el Capitán y el Negro, respectivamente. Hay un momento en que los jinetes desmontan y el Capitán saliente lee un «edicto» en nombre de todos los corredores, una especie de declaración o informe público y lista de intenciones. El documento es similar a lo que en otros sitios se llama Testamento del Año Viejo o Testamento de «Ño Carnavalón». La lectura tiene algunas pretensiones de seriedad, pero está llena de ironía dirigida a personas específicas perfectamente reconocibles. Este lado irónico es exagerado hasta sus límites por el Negro.

El público es mucho más numeroso el día en que participan las mujeres, tal vez porque la mayoría es muy joven y tiene sus propios admiradores que vienen también de fuera. La conductora o Capitana de las mujeres, al igual que su homólogo masculino, porta la bandera y lleva un espejo en la parte frontal de su sombrero. En este caso el Negro, vestido con ropa de mujer pero representado por la misma persona del día anterior, se muestra como una figura todavía más grotesca. La inversión de roles en espejo que el Negro parece representar con respecto al Capitán resulta esta vez aún más sugerente.

En una muy breve interpretación, parcial y preliminar, esta mezcla de juego y fiesta podría compararse en algunos aspectos con el antiguo juego-oráculo de la *pichca* o *wayru* en otros lugares (Salomon, 2002), pues ambas son transferencias no violentas de poder, que incluyen una «rendición de cuentas» anual por parte de una figura que personifica a la autoridad saliente, y ambas pretenden atribuir al azar o al juego la elección de nuevas autoridades en un ambiente festivo. En la carrera de caballos, el personaje que anda a pie habla al revés y «es como la gente de antes»; acaso encarna a un otro muy especial, es decir, al antepasado mítico, una poderosa figura asociada a los cerros y dueña de poderes sobrenaturales<sup>14</sup>, que avala y supervisa los cambios de mando y fortuna.

<sup>14</sup> «Negro» es también uno de los nombres que recibe la entidad mítica conocida como «Viejo del Cerro» o «Dueño del Cerro», equivalente al *Apu* o al *Huari* de otros lugares, a veces asociado directamente con la momia de un antepasado.



**Figura 3.** Carrera de caballos. Pacaipampa, San Juan de Totorá, 2006  
(fotografía de Raúl Zevallos).

### Escena 5: espejos más grandes

En una de las numerosas ocasiones en que me toca caminar de noche en la comunidad, a la luz de la luna, mientras regreso a Cabuyal con Samuel Córdova después de haber recorrido varias horas desde el sitio de Lagunas de San Pablo, nos da alcance en el camino uno de los hijos de don Gregorio Chanta que ha venido a visitar a su padre por unos días, ya que ahora trabaja en la selva. Es de madrugada y falta poco para que amanezca, pero la luna llena brilla todavía, inmensa, en el horizonte. La rutina de nuestra conversación de caminantes se interrumpe de repente cuando este hombre de aproximadamente treinta años me dice mientras pasamos por las primeras casas de Cabuyal: «Usted, que sabe más, quizás nos aclare, ¿es cierto que la luna no tiene luz propia, que es como un espejo que refleja la luz del sol?». Tal vez por el cansancio, mi respuesta afirmativa no es muy entusiasta, pero aunque estoy irritado con él porque su pregunta tiene algo de ironía y porque no me ha permitido entrevistar a su padre anteriormente<sup>15</sup>, reconozco mientras sigo caminando lo sencillo y extraordinario de este concepto: la luna es relativamente el espejo más grande que los ojos humanos pueden ver directamente. Más aún, admito lo significativo que resulta el desafío implícito en la actitud recelosa y altiva con que este hombre me da la bienvenida

---

<sup>15</sup> Gregorio Chanta es hermano de Basilio Chanta Granda, militante del MIR asesinado por orden del ejército en 1965. El hijo de don Gregorio temía que yo fuera un agente de inteligencia para el Estado.

a otra variante del juego de los espejos, una donde las definiciones no las propongo yo, sino el *otro*.

Otra noche a fines de junio en Cabuyal, don Pedro Jiménez, suegro de Samuel Córdova y padre de Vilma Jiménez, le comenta a su hija sobre la expectativa de lluvias para fin de año. Dice que hay que mirar a las «Siete Cabrillas» (nombre local de la constelación de Las Pléyades): si las estrellas se ven grandes y brillantes la lluvia vendrá a buen tiempo y será beneficiosa, si se ven opacas y pequeñas la lluvia puede tardar y ser escasa o excesiva. Posteriormente llego a saber que esta observación, vinculada a la mayor o menor visibilidad de las Pléyades, depende de la presencia o ausencia de nubes muy altas (*cirrus*), como indicadores de un inminente fenómeno de El Niño (Orlove *et al.*, 2002), y me parece entender que, después de todo, aquellas nubes altas son también un espejo, un reflejo de los procesos atmosféricos que les dan origen, y una señal de los fenómenos que anuncian o van a provocar, un gran espejo donde se puede ver el pasado y el futuro.

#### Escena 6: jugando con las imágenes

En su novela *Hombres de maíz*, Miguel Ángel Asturias hace decir a Ramona Corzantes: «Uno cree inventar muchas veces lo que otros han olvidado. Cuando uno cuenta lo que ya no se cuenta, dice uno, yo lo inventé, es mío. Pero lo que uno efectivamente está haciendo es recordar». De un modo similar, durante algún tiempo pensé que había encontrado algo único y singular en estos vínculos locales entre los espejos, las cámaras y la memoria, pero más tarde tuve que admitir que dicha conexión no solo resultaba lógica y natural, sino que era bastante antigua y estaba bien documentada, por lo menos desde el emblemático artículo de Oliver Wendell Holmes (1859), donde acuñó la expresión de «espejo con memoria» para referirse a la fotografía.

La noción de *espejo con memoria* aplicada a la cámara fotográfica o a las imágenes que produce puede ser «natural» y estar muy extendida, pero quizás haya todavía algo que hacer con estos conceptos naturales, aunque sea en un nivel muy básico. Si bien es cierto, por ejemplo, que el espejo no «ve», de todos modos viene a ser una *extensión espacial* de nuestros ojos al permitir la distancia o separación propia de la alteridad, ya que proporciona imágenes desde una posición que no está a nuestro alcance de modo natural. Al darnos un acceso externo a nuestra propia imagen, los espejos reemplazan al ojo del *otro* y nos muestran aproximadamente la forma en que los demás nos ven. Las imágenes recogidas por el «espejo» de la cámara no hacen más que ofrecer una alternativa adicional que incluye la memoria, como una *extensión temporal* de los ojos o de los sentidos, ya que la «magia» de la fotografía, del cine y del video consiste, principalmente, en agregar la opción de fijar y conservar esas imágenes duplicadas



usando mecanismos equivalentes a los procesos de congelación y almacenamiento, y haciendo que esas copias se vuelvan completamente independientes de sus originales, como sombras que se despegan de sus cuerpos de origen.

Con imágenes paralelas, independientes, separadas o sueltas es posible jugar de diversas maneras. Estas imágenes, duplicadas y extendidas en el tiempo mediante la cámara u otro mecanismo de reproducción y estasis, pueden considerarse «gemelas» de sus originales, con la diferencia de que, como el retrato de Dorian Gray, no envejecen de la misma forma. Ahora bien, la aparente coagulación o la interrupción de un flujo para representarlo visualmente, guardarlo y manejarlo es un concepto clave en muchas operaciones de magia, y en particular en la lectura de los oráculos y otras formas de diagnóstico y adivinación<sup>16</sup>. En este punto, quisiera ofrecer precisamente algunos datos y reflexiones en torno a tres prácticas locales de adivinación o diagnóstico en la sierra de Piura: la pasada del cuy, la lectura de naipes y la consulta del *Oráculo* o «Libro de los destinos». Todas ellas incluyen diversas variantes del uso de copias o representaciones para conocer o provocar modificaciones en el original.

La *caipa* o pasada del cuy es una forma de diagnóstico bien conocida y documentada en los Andes. Implica el frotamiento del animal vivo sobre el cuerpo del paciente, seguido por el sacrificio del cuy y el examen de sus entrañas. Los especialistas suelen preferir cuyes jóvenes, antes del inicio de su vida sexual activa, porque aparentemente facilitan el diagnóstico. Me tocó presenciar, cuando don Ignacio Córdova realizaba este ritual en su casa, la forma en que reprendió severamente al familiar de una paciente por traer una *cuya* preñada y, por tanto, adulta. En sus palabras, «la radiografía ya no sale bien» en ese caso<sup>17</sup>. Aparentemente, el sacrificio del cuy joven detiene o estabiliza en su cuerpo la configuración «en espejo» que sus órganos internos habrían adquirido en contacto con el paciente. La preñez del animal parece implicar un empañamiento o una multiplicación indeseable de las imágenes en espejo.

La *baraja* o naipe que se usa en Yanta es un paquete de 40 cartas, similar al juego estándar de 52 cartas, con la diferencia de que se omiten los números 8, 9 y 13. Las cartas 10, 11 y 12 muestran figuras humanas equivalentes al paje, reina y rey de otros juegos. La consulta suele llamarse «seguimiento» o «rastreo», pero lo que debe subrayarse aquí es el hecho de que las cartas se manejan como copias de personajes u objetos en relación con ayudas o frenos («atracos» en la jerga regional),

<sup>16</sup> Al estudiar los procesos de adivinación vinculados a los oráculos de origen africano en Cuba, Holbraad (2003, pp. 59-60) enfatiza la importancia que tiene en ellos el movimiento y describe la lógica moviente o cambiante (transformadora) de las historias míticas que sirven como «camino» para llegar a puntos con apariencia de estasis o detención, relacionados con las circunstancias personales del consultante.

<sup>17</sup> Otras alusiones al uso «radiográfico» del cuy: Frisancho (1978, pp. 74-76) y Bolton & Calvin (1981, p. 315).

en medio de una historia o situación dramática de búsqueda<sup>18</sup>. Así, la figura de cada carta representa en realidad una secuencia o por lo menos una posición. Si comparamos estas figuras estáticas que representan movimiento con las imágenes individuales que se obtienen en cada «posición de cámara» al filmar, veremos que es posible encontrar cierta equivalencia entre las figuras de los naipes y las viñetas de un *storyboard* o el *fotograma representativo* que usan los programas de edición de cine o video<sup>19</sup>. Al igual que los fotogramas, las cartas se ordenan para formar parte de una narrativa implícita.

En el caso de los naipes, una de las figuras representa al consultante y las demás simbolizan diversas líneas o circunstancias de éxito o fracaso (*oros, copas, espadas, bastos*), al mismo tiempo que algunas cartas específicas representan aliados o antagonistas. La consulta se inicia con una pregunta concreta y el especialista arroja las cartas siguiendo un estilo o modalidad que puede variar de uno a otro ejecutante, pero que tiene reglas definidas. Del total de posibilidades, la configuración de cartas resultante es también una especie de guión visual (un *storyboard*) compuesto de una secuencia de imágenes con las cuales el «rastreador» construirá una historia completa en la que sus respuestas y consejos tendrán un sentido determinado.

El oráculo usado en Ayavaca es un sistema adivinatorio que utiliza el «Libro de los destinos de Napoleón», conocido aquí como *Oráculo de la Gitana*. En las primeras páginas de esta publicación, los editores anónimos declaran que una copia fue encontrada entre las posesiones de Napoleón Bonaparte después de su derrota en Leipzig, mientras que el libro original habría sido un manuscrito egipcio. Don Ignacio Córdova atesoraba celosamente su vieja copia del libro y Samuel me había pedido con insistencia que le consiguiera un ejemplar en Piura o Lima.

En la forma más estricta de uso del oráculo, el consultante hace una pregunta y ejecuta rápidamente cinco series de líneas en la tierra o en papel. Las líneas se cuentan y de acuerdo al total de cada serie —par o impar— se convierten a una configuración establecida de puntos que debe identificarse en una hoja desplegable de preguntas que forma parte del libro y que está provista de diversas figuras. Cada disposición de puntos y cada figura, en combinación con una pregunta, tiene respuestas preestablecidas. Un método más simple y expeditivo para la consulta consiste en dejar caer

<sup>18</sup> Debo a la señora Vilma Jiménez, esposa de Samuel Córdova, las referencias sobre el aspecto narrativo del seguimiento con naipes. Le agradezco también el interesante comentario que me hizo al mostrarle una copia del mural moche que representa la llamada «rebelión de los objetos». Me dijo que también podían verse como *personas* disfrazadas o convertidas en objetos y no solo como objetos con rasgos humanos.

<sup>19</sup> Sobre el *fotograma representativo*, ver por ejemplo Murch (2003, pp. 45-52). Más rica que la noción de fotograma es la de *cinograma* (Terukina, 1996), pues incorpora la sustancia temporal o el componente dinámico incluido en cada fragmento «estático».

una pequeña piedra o pedazo de cera directamente en la tabla con figuras y usar la posición del objeto arrojado para determinar la configuración de puntos que será la base de la respuesta<sup>20</sup>.

Si podemos considerar las opciones establecidas y fijas del oráculo («dificultades en el camino», «boda cercana», «cambio de fortuna», etcétera) como estaciones o capítulos a través de los cuales la vida humana o las historias personales suelen pasar en uno u otro momento; si vemos que la interpretación correspondiente al diagnóstico de las entrañas del cuy implica el uso del cuerpo del animal como si fuera un espejo —e incluso una «cámara»— para registrar imágenes o disposiciones fijas del estado interno de salud del paciente; y si recordamos que en la consulta con los naipes, al arrojar las cartas se configura un marco similar de alternativas fijas o establecidas, con el agregado de que, en el caso de la baraja, se trata de figuras que literalmente encarnan personajes humanos rodeados de entornos y relaciones específicas en una especie de síntesis narrativa de «estaciones de la vida» o situaciones vitales, entonces tal vez no sea arriesgado agregar que estos sistemas de diagnóstico proceden con una estructura similar a aquella de las estadísticas y los análisis de laboratorio, ya que son, en primer lugar, códigos de uso social reconocido, con coherencia interna y consistencia narrativa, donde los especialistas y consultantes participan en la misma suspensión de la incredulidad para ver juntos imágenes exteriorizadas y estables o fragmentos coagulados de un proceso, así como sus proyecciones o su narrativa implícita.

Tal como ocurre en otros métodos de diagnóstico y consulta, incluyendo las encuestas y sondeos sociales y políticos, el especialista necesita «tomar una fotografía» de las condiciones, tendencias, influencias y posibilidades del momento en relación con una pregunta relevante para la «salud», existencia o planes de una persona, colectividad, lugar o entidad. La lógica de estas consultas —no muy diferente de la del Tarot, el I-Ching o el horóscopo— parece encontrarse en una forma particular de mediación y medición, a través de la creación de intervalos controlables, como ocurre en diferentes escalas de medida, particularmente las del tiempo y de los procesos vitales, en donde, con el fin de sujetar, manejar o entender una totalidad amorfa, «invisible», confusa o excesivamente fluida, se busca cercar o fragmentar dicha totalidad, hacer visibles sus partes, traducirlas a un sistema de representación, a una

<sup>20</sup> A primera vista, el libro del *Oráculo* puede parecer una invención reciente; sin embargo, este sistema tiene conexiones técnicas —a partir del trazo de puntos sobre superficies planas— con las antiguas tradiciones geománticas, de las que difiere solamente en el número de figuras: en vez de 16 figuras con cuatro filas de uno o dos puntos en otras formas de geomancia, el *Oráculo* tiene 32 figuras con cinco filas de uno o dos puntos. Curiosamente, esta agrupación de puntos en cada figura tiene también cierta semejanza con algunas versiones de la *pichqa*, *wayro* o *kechukawe* (Gentile, 1998, 2008) y con la *yupana* andina que Guaman Poma (1980, p. 362) dibuja junto al Contador o Tesorero Mayor de los Inkas. Para más referencias sobre el *Oráculo* en otros contextos, ver Wake, 1882; Gallagher, 1986; Esparza Liberal, 2002.

secuencia ordenada y definida, ya sea mediante el uso de celdas, intervalos, direcciones, coordenadas, o de copias y figuras que representen porciones de una secuencia, momentos fijos pero articulables.

En la lógica del oráculo, así como en la consulta mediante naipes o en la «lectura» del estado de las entrañas del cuy, parece haber una especie de energía amorfa, fluida, incontrolable, «salvaje» (la vida y su devenir o su historia, con sus alternativas múltiples y simultáneas), que debe ser reducida, fragmentada, amansada, separada en partes manejables que puedan ponerse ante los ojos como una copia y colocarse momentáneamente en espacios confinados o en imágenes representativas, de modo que la infinidad de alternativas se reduzca o circunscriba a un número finito, visible o imaginable de posibilidades, en las cuales se pueda ejercer algún tipo de control visual o conceptual. Es preciso no olvidar, sin embargo, que aquellos juegos con figuras que se re-articulan, en realidad son recursos para seguirle el paso al movimiento, y no tanto para «capturarlo». En cualquier caso, estos métodos de adivinación o diagnóstico son dispositivos que usan copias, duplicados o imágenes «gemelas» de las originales, para visualizar, como en el *espejo con memoria* de la cámara, los fragmentos «estáticos» de una historia dinámica que debe completarse o articularse<sup>21</sup>.

Resulta así que el uso y manipulación de imágenes, o de copias y representaciones, no es una prerrogativa única de las máquinas o de las maquinaciones del etnógrafo y de su academia. Sus instrumentos «modernos» de registro audiovisual no lo son tanto que no tengan equivalentes en algunos recursos locales. Pero si se despoja de sus instrumentos modernos, ¿qué argumentos le quedan al etnógrafo?

Las seis escenas de esta primera parte son otra forma de capturar momentos. Las escenas 1 y 2, más cercanas a la anécdota, son episodios relativamente transparentes y autosuficientes que pueden verse como el equivalente escrito de una toma audiovisual o cinematográfica realizada desde una sola posición o con una sola voz, donde se atenúa y se hace casi invisible la presencia de un autor y donde el protagonismo o la palabra parecen estar en manos del *otro* e incluso del azar que permite su captura. En las escenas 4 y 6 se incluye o prevalece una reflexión elemental y algunos datos adicionales que muestran por lo menos una segunda posición o una segunda voz en el tiempo o en el espacio, haciendo más evidente la presencia de un autor, e incluso de una autoridad, y creando una distancia adicional con el *otro*. Las escenas 3 y 5 se ubican en un terreno fronterizo o intermedio, pues el azar o el *otro* están presentes, pero sus manifestaciones son ambiguas, entre sugerentes y explícitas, tomando un protagonismo complejo y desafiante, que no se limita a la pasividad o a proporcionar la

<sup>21</sup> El oráculo utilizado en Yanta tiene 32 «posiciones» que pueden combinarse en 1024 alternativas. La exploración específica del código implícito en esta y otras formas de representación con fines adivinatorios o de su eficiencia no es tema de este trabajo.

materia prima para la recolección de imágenes, sino que busca controlar o intervenir más directamente en el proceso de producción que va a *definir* su imagen; mientras que el autor, al otro lado del espejo, ve su posición cuestionada en cierta forma y debe arriesgar interpretaciones de las que no podrá estar completamente seguro. ¿De qué manera deberían usarse datos e imágenes como estos?: ¿construyendo al *otro* a fuerza de acrecentar la distancia espacial y sobre todo temporal entre observador y observado?, ¿extremando su captura, dibujándolo y mostrándolo sólido, estable, inmerso en estructuras firmes y sujetas a la taxonomía?, ¿subsannando la ausencia o debilidad de su voz y representándolo o hablando en su nombre?<sup>22</sup>.

Para la segunda parte, vamos a trasladarnos de los espacios donde se recoge, cosecha o extrae la materia prima de la industria antropológica, a las fábricas donde se la procesa<sup>23</sup>; del colorido y pintoresco lado etnográfico del espejo, con su abigarrada abundancia de datos e imágenes, ambigüedad, caos y *alteridad* certificada, a las rígidas y austeras instalaciones de la academia, donde se espera que esos datos y materiales crudos y diversos se reduzcan y homogeneicen en el molino de las definiciones y clasificaciones.

## SEGUNDA PARTE

### La sangre de la alteridad en los espejos rotos

—*Cuando yo uso una palabra —insistió Zanco Panco con un tono de voz más bien desdeñoso— quiere decir lo que yo quiero que diga... ni más ni menos.*

—*La cuestión —insistió Alicia— es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.*

—*La cuestión —zanjó Zanco Panco— es saber quién es el que manda... eso es todo*<sup>24</sup>.

El tránsito desde una posición de ignorancia o curiosidad, asombro o duda con respecto a un objeto de estudio —*externo* al observador y a su cultura—, hasta cierto nivel de comprensión e incluso de identificación y compromiso en algunos casos,

<sup>22</sup> Etimológicamente, la palabra «autor» aparece emparentada con la noción de aumentar o «mejorar» (*augere*) y convertirse en multiplicador, promotor (*auctor*) o representante de los actos de otros.

<sup>23</sup> «Una ‘industria’ con la característica peculiar de que los antropólogos son al mismo tiempo trabajadores que producen mercancías y empresarios que las mercadean, aunque mayormente al modesto precio de los salarios académicos» (Fabian, 2002[1983], p. 96). (*Nota de edición*: Con excepción del texto final de Chesterton, las citas de originales en inglés han sido traducidas por el autor).

<sup>24</sup> Diálogo de Alicia con Zanco Panco en *Alicia a través del espejo* (Carroll, 1980, p. 116).

puede ser una descripción general del camino recorrido en muchas etnografías. Si bien la identificación no siempre se alienta, en cambio la exposición a *otra* cultura suele considerarse como el requisito indispensable o el rito de pasaje para los antropólogos sociales, al menos dentro de las pautas académicas euroamericanas (Kuper, 1992, p. 2).

La proximidad o la distancia entre uno mismo y el *otro*, y luego la separación minuciosa de los diversos fragmentos del *otro* que se describe, son tal vez los factores más importantes en la ecuación etnográfica convencional y en las re-presentaciones que son su resultado. Su relevancia no está solamente en los aspectos técnicos del conocimiento que así se produce, sino sobre todo en sus implicancias políticas<sup>25</sup>, evidentes en el propio origen de la disciplina antropológica, estrechamente vinculada al proyecto colonial europeo y sus requerimientos de dominación y subyugación del *otro*.

Aun así, la idea generalizada de que se requiere una clara separación o intervalo entre uno mismo y el *otro* como la mejor garantía para describir la alteridad se ha mantenido como un rasgo intrínseco de la disciplina antropológica, y la inicial distancia cultural entre observador y observado se ve todavía con frecuencia como una certificación de objetividad. Algunos enfoques ortodoxos sobre la etnografía dan explícitamente muy poco valor a la simpatía o compromiso con el «objeto» de estudio; por ejemplo, al comentar la actitud desdeñosa de Malinowski con respecto a sus anfitriones de las islas Trobriand, Eriksen (2001, p. 27) considera que «el valor de la observación participante radica en la calidad de los datos empíricos que uno ha recogido, no en el número de amigos íntimos que ha conseguido»<sup>26</sup>. Otro ejemplo de esa forma de desdén académico frente a un *otro* con el cual se prefiere establecer distancias, nos lo ofrece Taussig (1993) al referirse a la repulsión de Darwin ante la idea de ver en sí mismo alguna similitud con los salvajes fueguinos que encuentra en la bahía del Buen Suceso, y en el trabajo especial que se toma el célebre naturalista para marcar la clara *diferencia entre el salvaje y el hombre civilizado*, mucho mayor que aquella entre animales silvestres y domésticos<sup>27</sup>. El propio estructuralismo recomendaba

<sup>25</sup> Diversas referencias sobre las armas conceptuales utilizadas para extender y aumentar la distancia con el *otro* aparecen en una multiplicidad de estudios que sería impráctico detallar. Aquí puede mencionarse brevemente desde *La invención de la sociedad primitiva* (Kuper, 1988) hasta las manipulaciones del *orientalismo* expuestas por Said 2003[1978]; desde las críticas a la academia por parte de Fabian 2002[1983] y Taussig (1993) hasta la admisión de que *Nunca fuimos modernos* (Latour, 2007).

<sup>26</sup> Tal vez sea pertinente preguntar: ¿el *valor* para quién? Sobre todo cuando la supuesta neutralidad del observador se sostiene en una posición similar a la de los «periodistas incrustados» en las guerras y conflictos contemporáneos.

<sup>27</sup> Aunque no proviene de un contexto etnográfico, la referencia es útil por el asombro y desconcierto que produce aquel *otro* que es capaz de parecerse tanto a *uno*. Lo que más perturba a Darwin en el ejem-

no solo «una objetividad que permita a quien la practica hacer abstracción de sus creencias, preferencias y prejuicios... (y) acallar sus sentimientos», sino que buscaba incluso que el observador trascendiera «sus *métodos de pensamiento* —con el fin de alcanzar— una formulación válida no solo para un observador honesto y objetivo, sino para todos los observadores posibles» (Lévi-Strauss, 1995, p. 375).

Aquí sería necesario repetir con Said que «nadie ha diseñado nunca un método para separar al investigador de las circunstancias de la vida» (2003, p. 10), y agregar con Argyrou que «nadie lo ha hecho porque nadie puede hacerlo. Simplemente no existe tal método, no hay un punto de observación fuera del mundo» (1999, §29).

Seguramente por el temor que evoca el contacto cercano con el *otro* y para evitar el riesgo de algunos «excesos de identificación» o de mimesis contagiosas, se exhibe a veces como advertencia algunas experiencias como aquella de Carlos Castañeda con los chamanes yaqui en México o la versión caricaturesca de algún antropólogo, como la que ofrece Vargas Llosa en *El hablador*. Pero aun así, el desplazamiento desde la perspectiva externa de un forastero a la visión desde el *otro* —tanto como sea posible— y la búsqueda de conocimiento enriquecido por la interacción en el trabajo de campo se mantienen como elementos ideales del plan etnográfico, *siempre y cuando* el investigador, después de recorrer los riesgos de la alteridad y del trabajo de campo, después de conocer al *otro* y de vivir *en peligro* a su lado, «recupere» su identidad académica al volver a la metrópoli, a este lado del espejo.

Ocurre sin embargo que, en la práctica, este modelo solamente funciona si uno es o asume ser un completo forastero, un *otro* perfecto e incontaminado, ubicado claramente a uno de los lados del espejo, situación muy difícil de alcanzar para la mayoría de antropólogos de regiones «subalternas» o periféricas, que trabajamos o intentamos hacerlo en nuestros propios países, y que nos encontramos más bien al borde mismo del espejo, en la superficie de contacto donde identidades y alteridades se abrazan o se enfrentan, en la línea invisible donde los rostros de Jano se confunden.

Romero (2001) ha sumado su voz a la de otros académicos «periféricos» para llamar la atención acerca de la forma en que la «autoridad» de los académicos atrincherados en las instituciones hegemónicas euroamericanas suele considerarse como superior a la de los investigadores «nativos». Este autor pone en evidencia los rezagos en este terreno de actitudes neocolonialistas propias de los orígenes imperiales de la academia y, por otra parte, enfatiza el problema que representa la elaboración académica de conceptos y discursos, por ejemplo sobre la «otredad» del Perú, cuando

---

plo es la excelente facultad mimética de aquellos «salvajes», que no solo son capaces de copiar los gestos sino también las palabras del «hombre civilizado», incluso en diversos idiomas y con una pronunciación perfecta, una facultad para la que él no encuentra explicación (Taussig, 1993, pp. 73-75).

se colocan los intereses o necesidades profesionales del investigador por encima de los problemas sociales de las personas que se investiga.

Es preciso subrayar el argumento de Romero porque, además de su lucidez, constituye una respuesta en voz alta de la academia local para mostrar, mediante uno de sus representantes, que no es una simple copia o reproducción de la academia metropolitana hegemónica y que sus prioridades son distintas. El proyecto académico al que se opone Romero es precisamente aquel que solamente otorga a los investigadores locales un espacio como escuderos o proveedores de «materia prima» y que se reserva el más honorable manejo final de los datos y las interpretaciones teóricas, en virtud de una supuesta mayor objetividad o imparcialidad, que sería una cualidad intrínseca de la mayor distancia a la que se encuentra el antropólogo metropolitano, libre de contaminaciones afectivas o excesos de familiaridad, lejos de la sucia y peligrosa superficie del espejo.

Una situación como la descrita sugiere múltiples necesidades y posibilidades de respuestas que pueden parecer insubordinadas o «indisciplinadas», y que tendrán que estar precisamente a cargo de quienes se encuentran en el lugar intermedio de las fuerzas en fricción; es decir, de los propios antropólogos y particularmente de aquellos que asumen una perspectiva local o «nativa». En este punto, quisiera usar la información proporcionada en la nota 18 y permitirme una breve referencia al antiguo tema andino de la «rebelión de los objetos», que aparece en diversas representaciones iconográficas y relatos míticos, y que guarda alguna analogía con el tema que venimos desarrollando.

El asunto adquiere una nueva luz cuando percibimos que aquellas figuras de aparentes objetos humanizados que se rebelan contra sus amos en una época de crisis, siendo imágenes de transición o metamorfosis no representan solamente el tránsito de objeto a humano, sino que pueden verse también como su opuesto, el paso de seres humanos a objetos. Así, estas imágenes representativas de individuos convertidos en objetos, *hombres-objeto* u *hombres-cosa* transmiten una idea equivalente a la noción occidental del esclavo y a la del trabajador mecanizado, como el obrero encarnado por Chaplin en *Tiempos modernos*. Esta figura humana devenida objeto es una extensión funcional de las armas o herramientas a las que sirve, un ser pasivo y cosificado cuyo trabajo (alienado, enajenado) no le pertenece y del que no se espera más que el cumplimiento de tareas mecánicas en total sumisión y subordinación, como una piedra moledora en una fila de batanes, como un hacha de guerra en una línea de ataque, como el tornillo de un engranaje o como un ladrillo en la pared. En esa perspectiva, el ataque a los amos en la *revuelta de los hombres-objeto* ya no sería una simple rebelión en la distinción de Gluckman (1969), sino una revolución, un *pachakuti* en términos andinos.



Por supuesto, de la discutible interpretación o uso de un tema iconográfico no se puede pasar a proponer fáciles iniciativas o programas entusiastas. No se plantea por ejemplo el surgimiento de antropologías «rebeldes» o alternativas; lo que puede afirmarse es que estas ya existen, sea bajo la forma orgánica de un Grupo de Estudios Subalternos en Asia del Sur, o bajo modalidades aún desarticuladas e incipientes en otros lados. Los aportes de esas fuentes, que seguramente contribuyen a renovar o remover las aguas de la antropología como disciplina, ¿no son acaso otra forma de respuesta del *otro*?

Luego de la cosecha en los huertos del *otro*, entre los objetos y materiales que el trabajo de campo entrega a veces a los molinos académicos se encuentran ocasionalmente algunos frutos difíciles de clasificar o piedras muy duras de fragmentar, tal vez porque cuestionan de manera directa los instrumentos de análisis e incluso el propio orden de la sociedad que observa y estudia al *otro*. Uno de estos frutos podría ser el principio del Don, aquel flujo de bienes y energía que calibra las relaciones entre los grupos humanos, y entre estos y la naturaleza. Pero otros temas de menor dureza no dejan de plantear dudas y dificultades, quizás porque implican un orden alternativo, acaso más firme y duradero que aquel de la sociedad habituada a definir al *otro* desde una posición imperial o colonialista. Por ejemplo, para referirnos solamente a espejos y representaciones, ¿cuánto podrán resistir la academia y la metrópoli el asedio de nociones perturbadoras y riesgosas como la de *reversibilidad*, planteada recientemente por Corsín Jiménez y Willerslev (2007)<sup>28</sup>, o la idea de *pensamiento en sinécdoque* propuesta por Allen desde su etnografía andina (1997), o la apreciación de las múltiples transformaciones en el lenguaje —casi imposibles de *desentrañar* racionalmente— a partir de los juegos de palabras en la cosmología andina (Randall, 1987)?<sup>29</sup>

El nativo que retorna la mirada y el objeto que responde proporcionalmente a la presión que se ejerce sobre él, ¿no son el más perturbador de los espejos? Cuando los proyectos académicos y metropolitanos —imperiales— parecen llegar a sus límites simultáneamente, cuando las aparentes presas devuelven la dentellada o las dóciles figuras de la periferia se independizan y dejan de tributar a la metrópoli, ¿no anuncian una época diferente? Acaso lo que está en juego aquí son las propias nociones de igualdad y alteridad, sobre todo cuando los límites de esas definiciones comienzan a borrarse. Incluso un tenaz explorador de la mimesis y la alteridad como Taussig, al abordar los «tipos europeos» de algunas figuras tradicionales de madera tallada

<sup>28</sup> A partir de etnografías entre los yukaghir de Siberia y de sugerencias propuestas por Ernest Gellner en 1962.

<sup>29</sup> Los tres ejemplos se refieren a la posibilidad de mover los conceptos y jugar con ellos, quitándoles la rigidez propia de las definiciones y del orden aparente o *establecido*.

por los cunas de Panamá, encuentra corroída la base misma de la ciencia antropológica, alimentada por la noción de alteridad: «Algo tiembla en todo el proyecto de análisis y producción de conocimiento: El conjunto de la expedición antropológica comienza a eviscerarse[...] Porque ahora yo también soy parte del objeto de estudio. Los indios han hecho de mí mismo otro» (Taussig, 1993, p. 8). En un sentido similar, Faris advierte:

Dejar la autenticidad en manos de una presentación local[...] pone en peligro la veracidad de la representación occidental, expone su frágil contingencia y crea desorden en la noción occidental de verdad y autenticidad, destruye la sierra antropológica que ha sido la mercancía fetiche de nuestra disciplina. Si perdemos eso, si no podemos reclamar alguna forma de representación *privilegiada*, ¿somos necesarios de alguna manera? (1992, p. 179; las cursivas son del autor).

### TERCERA PARTE

El tiempo ha pasado y me encuentro en Lima revisando las cintas de video para el documental que debo editar. Entre las primeras imágenes que observo está aquella donde la pequeña Oliva mira a la cámara y comenta que ve a «una *chinita*». La remembranza es tierna y seductora, pero debe haber alguna otra razón que me haga pensar precisamente en la imagen de esa niña campesina en la sierra de Piura para articular tal vez el comienzo del documental o alguna de sus secuencias importantes.

No puedo evitar recordar el comentario de un vecino de Ayavaca, pocos días después de que los estudiantes secundarios de la capital provincial rechazaran una donación de computadoras hecha por la compañía minera. Sentado en una banca de la plaza de armas, el hombre me confiesa que, por una parte, él sí quisiera que la mina llegara a instalarse porque habría trabajo bien pagado, aunque sea para unos cuantos, y que él no cree que la contaminación pueda ser tan grave; pero que, por otra parte, la minería trae prostitución y delincuencia y eso sí malogra a la gente. «Cuántas de estas chiquillas se perderían», me dice, señalando a las colegialas que salen de sus clases a esa hora. Sin saber por qué, en ese momento pensé en Oliva y me pregunté cuál podría ser su futuro, estrechamente vinculado con el de Yanta: ¿El vendaval del desarrollo arrasará con ellas? ¿La gran transnacional, en alianza con el Estado peruano, impondrá su ley y pasará por encima de la pequeña comunidad? Y por otra parte, ¿cuál será mi posición en ese conflicto? ¿Podré decir, como el protagonista de *Bajo fuego*, la película de Roger Spottiswoode, «Yo no tomo posición, solo tomo fotografías»?

Comprometerse completamente con una posición es algo que un buen número de antropólogos norteamericanos y de otras nacionalidades ha hecho recientemente en el contexto de la «guerra contra el terror». Es de conocimiento público que los servicios profesionales que ofrecen los antropólogos miembros de los «Equipos de Terreno Humano» en escenarios de guerra de Irak y Afganistán buscan optimizar la *cadena de exterminio* del enemigo; es decir, identificar mejor los blancos y hacer más eficientes y económicos los asesinatos selectivos. Algunos de los argumentos que justifican este enrolamiento de antropólogos y de sus capacidades para cumplir labores de inteligencia en las pugnas por recursos que desembocan en guerras sostienen que «nadie es dueño de la antropología», que «es propio del conocimiento escapar de las manos de quienes lo crean» y que «creer lo contrario es persistir en una ingenuidad suprema acerca de la naturaleza de la producción y distribución del conocimiento» (McFate, 2007, p. 21).

En nuestro caso, ¿con qué posición podríamos comprometernos? El incómodo lugar del antropólogo entre el «objeto» de estudio, el *otro* indispensable por un lado, y el orden social y político que suele sustentar las posiciones académicas por otro lado, es similar a la posición conflictiva e intermedia de aquellos funcionarios locales descritos por Gluckman (1969, p. 35), que se hallan sujetos a la presión simultánea de los aldeanos a quienes representan, y del rey o la autoridad de la que dependen. Ambos practican un precario equilibrio en la resbalosa superficie del espejo.

### Espejos en llamas

A partir de diversas conversaciones con comuneros de Yanta y otras zonas de la sierra de Piura, he podido recoger algunas ideas que pueden sintetizarse de este modo: la distancia simbólica entre la comunidad y los centros político-económicos de las estructuras estatales y gobiernos que han incorporado el territorio local (más nominal que efectivamente) contrasta con la relación de confianza y dependencia que los comuneros establecen con su territorio. Lo que se percibe como la verdadera fuerza y autoridad, en cierta forma equivalente a un Estado local, se encuentra en las conexiones que los comuneros tienen con sus montañas y lagunas, en los lazos entre las familias, sus tierras y las comunidades vecinas, en la vida que brota de esas relaciones. No es el Estado o el gobierno el principal receptor de respeto y tributo aquí, sino las montañas, las lagunas y los vínculos sociales. Ese respeto está forjado en relaciones de larga duración que implican préstamos y devoluciones de fuerza, un perenne dar y recibir fluido vital, desde aquel que se absorbe al nacer o las porciones de energía que circulan cada vez que uno respira, come o bebe, hasta las diferentes devoluciones con ofrendas de vida y trabajo, incluyendo regalos, perfumes, sangre y transpiración.

En ese sentido, el gobierno nacional, que no participa en esa clase de trueques, es más enemigo que amigo. Las montañas, los lagos y las familias tienen una ley; el gobierno y la economía monetaria tienen otra.

En Yanta, como en casi todas las zonas rurales de Ayavaca, la práctica de pedir préstamos de trabajo a familiares y vecinos recibe el nombre de *fuerzas* (la forma corta de decir *prestar fuerzas*, que equivale al *ayni* de otras regiones andinas). La energía o el tiempo que se proporciona a otra persona o familia implican el compromiso de su devolución, con la misma cantidad de tiempo o trabajo, cuando sea necesario. Conviene subrayar que no se trata de un «intercambio», sino de un préstamo y su reintegro. Dichos préstamos se encuentran en el mismo campo de confianzas y esperanzas compartidas entre los miembros de una familia o entre estos y las montañas y lagunas, donde una parte alimenta a la otra mediante adelantos de fuerza que deberán retornar en su momento.

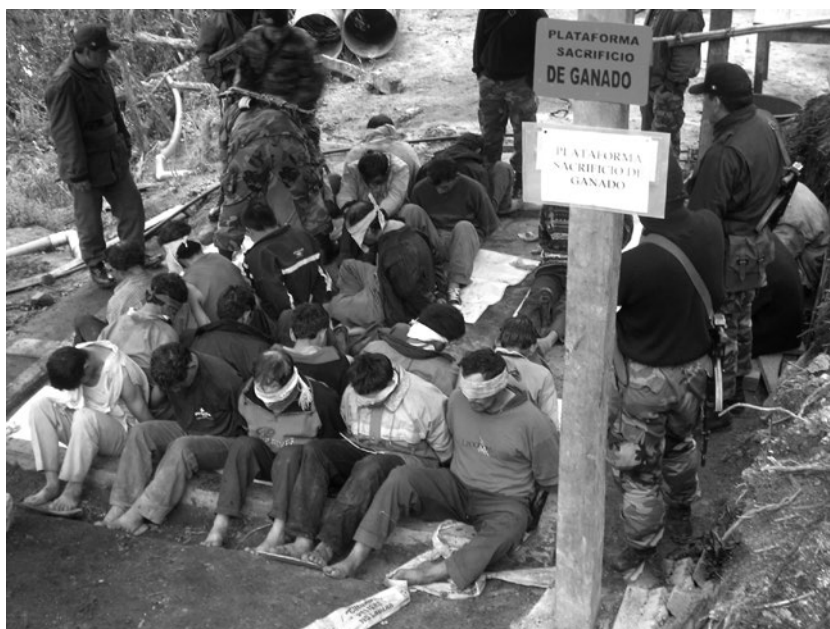
Al preguntarme cómo pagar, qué cosas debo incluir en mi reporte a la academia y en qué orden escribir o editar el documental que forma parte de mis tareas, me doy cuenta de que los puros detalles descriptivos o incluso las interpretaciones, por más sugerentes, sofisticadas o ingeniosas que sean, no son la retribución que esperaba darle a la comunidad y la provincia. ¿Tendré algo con qué saldar mi deuda? Las imágenes pasan en rápida sucesión y veo mi cámara recorriendo uno de los túneles del cerro que la empresa minera planea despedazar para sacarle el cobre. La misma cámara está ahora siguiendo a los comuneros en una marcha, pero en vez de tener a Oliva delante del lente, lo que veo ahora es el hito Chicuate en la frontera peruano-ecuatoriana, a pocos metros de la instalación minera. Allí se puede comprobar que el campamento se halla completamente dentro del territorio de la comunidad de Yanta y que corresponde al emplazamiento real o imaginario del cerro Chicuate, el principal dispensador de vida, fuerza y riqueza en el pensamiento local.

Contrastando esos datos con la información proporcionada por la empresa y aceptada por el Ministerio de Energía y Minas de que la concesión minera se encuentra en otro distrito (Huarmana), decidí publicar esa incongruencia bajo la forma de preguntas a la empresa minera (Zevallos, 2006). Al hacerlo tal vez ya estaba tomando posición e intentando una modesta devolución simbólica, o quizás ya lo había hecho antes, al examinar junto con César Astuhumán (Astuhumán & Zevallos, 2005) aquella variante de la leyenda de El Dorado que existe en la sierra de Piura, buscando entender y contrastar las diversas visiones regionales sobre el desarrollo. O quizás ya honra un compromiso al registrar las imágenes del candidato Alan García, encaramado en un balcón de Ayavaca, quien vocifera delante de mi cámara la primera mitad de su doble discurso, afirmando que su «próximo gobierno respetará la voluntad del

pueblo agrario de Ayavaca y no permitirá que ninguna mina se enseñoree ni domine al pueblo de Ayavaca». Esa cámara también ha guardado la voz y la presencia del postulante a presidente y su fogoso discurso electoral, donde deja mal parada a la minería al compararla con la agricultura y donde maldice al imperialismo, al TLC y el libre mercado, todo a cambio de unos cuantos votos que fueron rápidamente traicionados.

Tal vez no puedo usar esas imágenes para amortizar mi deuda, porque ya todo el mundo las ha visto. Después de dejar copias de aquella cinta con amigos de Yanta y Ayavaca, ahora circulan en sitios de internet como You Tube y un canal internacional las ha utilizado en un documental sobre Yanta; un importante noticiero radial también empleó el audio para mostrar el doble discurso del presidente García, y otros lo han transcrito para leerlo con más calma. La mayoría no sabe de dónde provienen esas imágenes, incluso en Yanta solo algunos conocen que fue el espejo de mi cámara el que recogió los fragmentos de ese pedazo de realidad, y que lo hizo por encargo suyo. Finalmente eso no importa, las *fuerzas* circulan también bajo la forma de imágenes y retornan a su origen. Algunas imágenes se vuelven importantes y otras se archivan. Queda almacenado, por ejemplo, el rostro elusivo de Richard Ralph, ex embajador británico en el Perú, ex gobernador en Las Malvinas y ex presidente del consejo directivo de Montérrico Metals, cuando defendía ardorosamente las bondades empresariales y ambientales del proyecto Río Blanco en la Cámara de los Comunes, en Londres, pocos días antes de sus negocios ilícitos con acciones de esa empresa, que estuvieron a punto de llevarlo a la cárcel en su propio país. ¿Disminuía mi estatus académico al buscar esas imágenes, finalmente anecdóticas y quizá desenfocadas en varios sentidos? No lo sé. En ninguno de esos casos pensé usar la cámara para ser objetivo o imparcial, pero creo que la utilicé como debía hacerlo. Tal vez aquello que uno parece perder en lo académico lo recupera en su condición humana.

«¿Quién ganará, nosotros o la minera?» es una pregunta que escuché varias veces en Yanta. No conozco la respuesta, se supone que los antropólogos no saben esas cosas ni hacen predicciones, pero cuando a principios del 2009 he visto aparecer aquella serie de imágenes que los medios han agrupado con el nombre de «Torturas en Majaz», donde se muestra el trato brutal que las fuerzas policiales y de seguridad de la empresa minera infligieron a los campesinos de Ayavaca y Huancabamba que participaron en una marcha al campamento de Río Blanco en agosto del 2005, ocasionando la muerte hasta hoy impune de uno de ellos, he podido confirmar que la neutralidad académica puede ser una máscara penosa y que en muchos casos es preferible renunciar a ella.



**Figura 4.** Campesinos detenidos en el matadero. Comunidad de Yanta, campamento Río Blanco de la empresa minera Majaz (fotografía cedida por Julio Vázquez, partir de un fotógrafo anónimo).

Pero si hay una imagen que puede condensar el conjunto de las situaciones en conflicto que asoman en esta etnografía para entenderlas de una sola mirada, tal vez corresponda a una pequeña niña descalza con un vestido rojo. ¿Qué pasaría por ejemplo si el proceso de invasión y conquista de América tuviera lugar ahora mismo? ¿Uno tomaría posición o solamente tomaría notas y fotografías? ¿Qué pasaría si la «conquista» no estuviera referida a una nación o continente abstracto sino a un ser humano concreto, digamos a una mujer? ¿Qué, si la mujer no fuera más que una niña? ¿Tomaríamos notas o nos ubicaríamos en posición de combate? ¿Qué hacemos hoy si vemos que la supuesta conquista y sus correlatos de explotación y depredación se extienden secuencialmente hasta el presente y que no son la aventura romántica que pretendían ser, sino simples negocios consumados con actos de traición y violencia?

«¿Quién ganará, nosotros o la minera?». Cuando la pregunta es abstracta, sin imágenes de referencia, uno puede tener un arsenal de dudas para enmascararse, pero cuando incluye rostros y personas que se reconocen y aman, vidas y paisajes que corren peligro, no es posible permanecer indiferente, uno anticipa la respuesta porque toma parte activa en su búsqueda. Así, ante la pregunta sobre el futuro de Oliva, imagen condensada de la comunidad en su conjunto, la intuición le dice a uno que, muy probablemente, en forma literal y metafórica, mientras uno tenga voz y fuerza, nadie podrá

tocar ni un cabello de la cabeza de Oliva. Es algo que puede vislumbrarse claramente a partir de una vieja percepción de Gilbert K. Chesterton que ya escribió sobre algo muy similar hace muchos años, completamente convencido de que cualquier cosa que estuviera en contra de un solo cabello de una *chinita* tendría que ser derrotada:

Empiezo con el cabello de una niña. Sé que eso al menos es algo bueno. Sea el mal lo que sea, el orgullo de una madre buena en la belleza de su hija es algo bueno. Es una de esas ternuras adamantinas que son la pieza de toque de toda época y raza. Si hay otras cosas en contra, esas otras cosas deben desaparecer. Si los arrendadores y las leyes y las ciencias están en su contra, arrendadores y leyes y ciencias deben desaparecer. Con el pelo rojo de una rapazuela traviesa de las cloacas prenderé fuego a toda la civilización moderna. Cuando una niña quiere llevar el pelo largo, tiene que tenerlo limpio; como tiene que tenerlo limpio, no tendrá que tener la casa sucia, tendrá una madre libre y llena de tiempo; como tiene que tener una madre libre, no tendrá que tener un arrendatario que es un usurero; como no tendrá que existir un arrendatario que es un usurero, tendrá que haber una redistribución de la propiedad; como tendrá que haber una redistribución de la propiedad, habrá una revolución [...] Su madre puede mandarle que se haga un moño con su pelo, porque la suya es una autoridad natural; pero el Dueño del mundo no le mandará que se lo corte. Esa niña es la imagen humana y sagrada; alrededor de ella todo el edificio social se tambaleará y se romperá y se caerá; los pilares de la sociedad serán sacudidos con estrépito y los tejados de las edades pasadas se vendrán abajo; y ni un solo cabello de su cabeza será dañado (Chesterton, 1994).



**Figura 5.** Niña Oliva Córdova. Comunidad de Yanta, sector Cabuyal, 2006 (fotografía de Raúl Zevallos).

## BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Catherine J. (1997). When pebbles move mountains: Iconicity and symbolism in Quechua ritual. En Rosaleen Howard-Malverde (ed.), *Creating context in Andean Cultures* (pp. 73-84). Nueva York: Oxford University Press.
- Anónimo (s/f). *Oráculo de la Gitana o Libro de los Destinos*. Sin datos de edición, 191 pp.
- Argyrou, Vassos (1999). Sameness and the Ethnological Will to Meaning. *Current Anthropology*. Volumen 40, Suplemento, febrero, pp. S29-S41.
- Astuhumán, César & Raúl Zevallos (2005). *Entre el oro y el agua. Visiones e ilusiones acerca del desarrollo en la sierra de Piura*. <http://www.geocities.com/factortierra2/factortierra/chira/oroyagua/>
- Bolton, Ralph & Linda Calvin (1981). El cuy en la cultura peruana contemporánea. En Heather Lechtman y Ana María Soldi (eds.), *La tecnología en el mundo andino* (pp. 261-326). México: UNAM.
- Carroll, Lewis (1980). *Alicia a través del espejo*. Madrid: Alianza.
- Chesterton, G. K. (1994). *What's wrong with the world?* San Francisco: Ignacius Press.
- Corsín Jiménez, Alberto & Rane Willerslev (2007). 'An anthropological concept of the concept': reversibility among the Siberian Yukaghirs. *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N. S.) 13, pp. 527-544.
- Degregori, Carlos Iván & Pablo Sandoval (2008). Dilemas y tendencias en la antropología peruana: del paradigma indigenista al paradigma cultural. En Carlos Iván Degregori y Pablo Sandoval, comps., *Saberes periféricos: ensayos sobre la antropología en América Latina*. Lima: IEP/IFEA.
- Eriksen, T. H. (2001). *Small Places, Large Issues. An introduction to Social and Cultural Anthropology*. Segunda edición. Londres: Pluto.
- Esparza Liberal, María José (2002). La historia de México en el calendario de Ignacio Díaz Triujeque de 1851 y la obra de Prescott. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 80, pp. 149-167.
- Fabian, Johannes (1990). Presence and Representation: The Other in Anthropological Writing. *Critical Inquiry* 16, pp. 753-772.
- Fabian, Johannes (2002[1983]) *Time and the other: How Anthropology Makes Its Object*. Nueva York: Columbia University Press.
- Faris, J. C. (1992). Anthropological Transparency: film, representation and politics. En P. Crawford y D. Turton (eds.), *Film as Ethnography* (pp. 171-182). Manchester: Manchester University Press.



- Frisancho Pineda, David (1978). *Medicina indígena y popular*. Segunda edición. Lima: Juan Mejía Baca.
- Gallagher, Susan Vanzanten (1986). Jack Blunt and his Dream Book. *American Literature* 58(4), diciembre, pp. 614-619.
- García Merino, Teodoro (2007). *Voces y reflexiones ayavaquinas*. Piura: Raíces.
- Gentile, Margarita E. (1998). La *pichca*: oráculo y juego de fortuna (su persistencia en el espacio y tiempo andinos). *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 27 (1), pp. 75-131.
- Gentile, Margarita E. (2008). Espacio y tiempo de un oráculo andino relacionado con el agro y la pesca. En Marco Curatola Petroschi y Mariusz S. Ziolkowski (eds.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*. Lima: IFEA/PUCP.
- Gluckman, Max (1969). *Custom and Conflict in Africa*. Nueva York: Barnes & Noble.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe (1980). *El primer nueva crónica y buen gobierno*. Mexico: Siglo XXI.
- Holbraad, Martin (2003). Estimando a necessidade: Os oráculos de Ifá e a verdade em Havana. *Mana* 9 (2): 39-77.
- Holmes, Oliver Wendell (1859). The Stereoscope and the Stereograph. *The Atlantic Monthly* 3(20), June, pp. 738-748.
- Kuper, A. (1988). *The invention of primitive society: Transformations of an illusion*. Londres: Routledge.
- Kuper, A. (1992). *Conceptualizing Society*. Londres: Routledge.
- Latour, Bruno (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lévi-Strauss, Claude (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- McFate, Montgomery (2007). Building bridges or burning heretics?. *Anthropology Today* 23(3), p. 21.
- Murch, Walter (2003). *En el momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio.
- Orlove, Benjamin, John C.H. Chiang & Mark A. Cane (2002). Ethnoclimatology in the Andes. *American Scientist*, Vol. 90, pp. 428-435.
- Randall, Robert (1987). La lengua sagrada. El juego de palabras en la cosmología andina. *Allpanchis* 29/30, Año XIX, pp. 276-305. Cusco: Instituto de Pastoral Andina.
- Romero, Raúl R. (2001). Tragedies and Celebrations: Imagining Foreign and Local Scholarships. *Latin American Music Review* 22(1), Spring-Summer, pp. 48-62.

- Rosaldo, Renato (1991). *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. México: Grijalbo/Conaculta.
- Said, Edward B. (2003[1978]). *Orientalism*. Londres: Penguin.
- Salomon, Frank (2002) '¡Huayra huayra pichcamanta!': augurio, risa y regeneración en la política tradicional (Pacota, Huarochirí). *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 31 (1): 1-22.
- Taussig, Michael (1993). *Mimesis and alterity. A particular history of the senses*. Londres: Routledge.
- Terukina, Ichi (1996). *Cinegramas. Estudio preliminar de la toma cinematográfica*. Lima: Asociación Peruano Japonesa.
- Torre, Renée de la (1997). «La comunicación intersubjetiva como fundamento de objetivación etnográfica». *Comunicación y Sociedad* 30, mayo-agosto, pp. 149-173 (OECSU, Universidad de Guadalajara).
- Wake, C. Staniland (1882). Notes on the Origin of the Malagasy. *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. 11, pp. 21-33.
- Zevallos Ortiz, Raúl (2004). *Maestrías tradicionales y símbolos sagrados en el norte del Perú*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales de la UNMSM (Cuadernos MacArthur 1).
- Zevallos Ortiz, Raúl (2006). *Preguntas para Monterrico Metals*. <http://www.geocities.com/factortierra3/factortierra/especial2006/200605150940.html>
- Zevallos Ortiz, Raúl (2007). Ayavaca con V de verdad. *Semana*, Diario *El Tiempo*. Piura, 25 de marzo del 2007.

**ETNOGRAFÍA: EL GIRO VISUAL**  
**LECTURAS CRÍTICAS EN TORNO AL USO DE AUDIOVISUALES**  
**EN LA INVESTIGACIÓN SOCIAL Y CULTURAL**

Raúl Castro

*Solo hay una relación social y no una formal, entre visión y verdad*  
Chris Jenks. *Visual Culture*, 1995

## INTRODUCCIÓN

Como muchos estudios afirman (p.e. Pink, 2001; 2006; Halford & Knowles, 2004; Grimshaw & Ravetz, 2005), durante los últimos quince a veinte años un número considerable de investigadores sociales y culturales, así como de artistas y académicos de disciplinas relacionadas con las artes, las humanidades, las ciencias de la comunicación, la arquitectura y el urbanismo han incorporado diversas formas de hacer etnografía visual en su trabajo creativo o científico. Conforme pasa el tiempo, estos profesionales incluyen cada vez más fotografías, videos, películas y medios interactivos como herramientas en su quehacer disciplinario, sea a modo de «textos culturales» —o productos artísticos—, a modo de formas de representación de conocimiento etnográfico —o piezas académicas—, a modo de espacios para el intercambio cultural y la interacción social, o simplemente a modo de testimonios de experiencias individuales que ya constituyen en sí mismos parte cabal de una investigación de campo (Pink, 2001, p. 1).

Me refiero tanto a imágenes fijas o en movimiento —fotos, videos o hipertextos— como a los medios tecnológicos que las producen y contienen: inicialmente cámaras analógicas, a las que se suman ahora las cámaras digitales, los dispositivos móviles celulares con registro visual, las memorias externas y los sistemas en línea o multimedia; todos los cuales en conjunto configuran los escenarios contemporáneos habituales de la investigación etnográfica.

Estamos, pues, inmersos en un nuevo panorama de prácticas sociales signado por el amplio uso y disponibilidad de tecnologías audiovisuales, las cuales a su vez han

servido como instrumentos para generar nuevos entornos sensoriales, así como para formular marcos teóricos asociados a temas y epistemologías propios de estos nuevos campos de visualidad. A partir de estas tendencias, el uso de elementos visuales en el trabajo de campo no solo ha sido extensivo, sino que se ha caracterizado por un expresivo optimismo e incluso por un apasionado fomento de sus prácticas, no exento de cierta retórica encantada. En palabras de James Faris (1992, p. 171), «hay un optimismo curioso, sobre todo distinguido, así como un aura de excitación explícita, esencialmente una confianza, incluso una idea de progreso —casi júbilo» en el avance de la etnografía visual.

Son estos, consecuentemente, los temas del presente ensayo. En la primera parte bosquejaré a grandes rasgos la evolución de la visualidad en el trabajo etnográfico, principalmente desde una perspectiva histórica. En la segunda me referiré al clima favorable que acompaña su actual explosión, a partir de dos áreas contextuales distintas, ambas interrelacionadas:

Para muchos académicos, el giro hacia lo visual y el uso de nuevas tecnologías en la investigación cualitativa vuelven obsoleto el «debate de la cultura escrita» o «debate posmoderno» de la antropología y los estudios culturales, y resuelve de algún modo el problema de la «crisis de representación» en la producción académica. A partir de sus supuestos, el uso de instrumentos audiovisuales neutralizaría el sesgo del investigador y su narrativa —el producto académico, el vehículo del conocimiento— se volvería más participativa y «democrática» por automático intermedio de la tecnología, gracias a que promueve la participación de «otras» voces a través de las técnicas de edición, y la generación de textos sociológicos «multivocales».

También hay un asunto de «transparencia» intrínseca en quienes preconizan el giro visual: lograr testimonios visuales directos reduce la arbitrariedad de las interpretaciones personales y las subjetividades complejas, y transmite a los espectadores algo más cercano a la «verdad» objetiva.

En este ámbito, este ensayo busca responder a las siguientes interrogantes: ¿Qué tanto el uso de instrumentos audiovisuales *garantiza* necesariamente representaciones auténticas de los actores en el trabajo etnográfico, además de transparencia y recolección democrática en la elaboración del reporte sociológico? ¿Es suficiente con la incorporación de documentos visuales para acercarnos más al ideal de un registro etnográfico participativo, o su uso nos pone ante nuevas y distintas relaciones de poder al momento de elaborar y procesar datos y conclusiones?

Mi propuesta aquí es hacer una crítica del optimismo automático sobre estos supuestos y reflexionar sobre el contexto histórico y epistemológico en el que surgieron estas consideraciones. Sostengo además que en buena parte del trabajo académico actual existe un determinismo tecnológico *naïf* por la celebración de esta

nueva «cultura metodológica», y en especial un reduccionismo instrumental en el uso de herramientas electrónicas por investigadores que buscan prácticas y discursos más participativos. Para muchos analistas, en síntesis, la tecnología sublima las desigualdades y soluciona la subalternidad simplemente cambiando el ojo y las manos que la utilizan. Por ello resulta pertinente preguntarse: ¿hasta qué punto esta suerte de «empoderamiento del lente» transforma realmente las relaciones asimétricas de poder en trabajo etnográfico (James *et al.*, 1997)? Las conclusiones, como es lógico, estarán referidas no tanto a una nueva visibilidad del sujeto en las representaciones o a la participación interactiva de los actores en la confección de los relatos, sino más bien al «corte final» de los productos académicos que resultan de ellos y al empleo de estos por los distintos agentes en el mundo académico institucionalizado.

### **PRIMERA PARTE: REPRESENTACIONES DEL CONOCIMIENTO ETNOGRÁFICO**

En esta primera parte situaré la creación contemporánea de etnografía visual, siempre en el marco de la investigación social y cultural, y examinaré los puntos de partida teóricos y las líneas de acción innovadoras que «lo visual» está estableciendo en la producción actual del conocimiento. La discusión sobre este presente, sin embargo, se basará en una perspectiva histórica y prestará especial atención al viejo y largo compromiso que ha existido siempre entre imágenes y producción académica. Asimismo, propongo que ni el potencial ni las limitaciones de «lo visual» en las disciplinas académicas deben sustentarse solo en el uso escrupuloso de nuevas tecnologías digitales por parte de los investigadores, sino también en el análisis crítico de los significados sociales que estas nuevas tecnologías están generando, ora en foros especializados, ora entre las audiencias que las emplean fuera del mundo académico.

#### **Definiciones**

Para empezar es importante resolver asuntos matrices propios de definiciones teóricas. Y el primero, por supuesto, es la definición misma de «etnografía». Probablemente la afirmación vigente más abierta, y al mismo tiempo precisa, sobre ella es la que Norman Denzin dio a conocer en su libro *Interpretative Ethnography*: «Es aquella forma de investigación y de escritura que produce descripciones y explicaciones sobre el modo de vida del escritor y de aquellos sobre quienes escribe» (1997, p. xi).

A partir del trabajo de autores como Derrida (1981) y Clough (1992), Denzin nos recuerda que en la actualidad una teoría de lo social es también una teoría de la escritura, así como una teoría del trabajo interpretativo. Eso significa que teorizar sobre lo social no es solo producir un texto académico sobre poblaciones específicas, sino es también hacer una reflexión profunda sobre el proceso en el cual el escritor

se ve involucrado durante toda la investigación; más aún, es también tomar conciencia sobre la arbitrariedad personal que representa la «edición final» del texto, incluso con los controles metodológicos más rigurosos. Todo esto hay que considerarlo desde el análisis del producto discursivo, o contenido, resultante: hacer etnografía hoy es elaborar sistemas de organización lógica de la evidencia, desplegar desarrollos deductivos y ensayar propuestas interpretativas, expresados en una «forma reflexiva de escribir que haga que los registros etnográficos y los marcos teóricos se reviertan ‘uno al otro’» (Denzin, 1997, p. xii).

Coincidentemente, Sarah Pink define la etnografía como una metodología reflexiva que «antes que ser un método de recolección de data, [...] es un proceso de creación y representación de conocimientos (sobre la sociedad, la cultura y los individuos) basado en las propias experiencias del etnógrafo» (2001, p. 18). Desde un punto de partida común, Denzin y Pink van más allá de las afirmaciones tradicionales que presentan a la investigación etnográfica como una combinación de entrevistas y observación participante. Para ellos la etnografía implica también análisis y reflexión sobre una diversidad de «textos culturales»: cultura material (utilería, vestimenta, decoración), prácticas de representación (artes, *performances*, música, relatos), experiencias individuales (testimonios) y, por supuesto, documentación visual (fotografías, videos, hipermedios). Ambos entienden que los «textos» mencionados son espacios de relaciones sociales que deben estar comprendidos «en relatos que se mantengan en lo posible lo más fieles al contexto, a las negociaciones y a las intersubjetividades por medio de las cuales se produjo el conocimiento» (Ibíd.). Por consiguiente, no afirman producir reportes de la «realidad» objetivos o «positivistas» —en el sentido de «científicos». Concretamente, promueven que los etnógrafos sean capaces de ofrecer abiertamente versiones de los diferentes niveles de experiencias que viven en sus trabajos de campo, ya sea involucrando informantes en diversos momentos de la investigación, o promoviendo representaciones sociológicas que dialoguen con las fuentes cada vez que la reflexión así lo requiera.

### **Métodos visuales + etnografía: contexto histórico**

A menudo las discusiones sobre el presente se construyen de acuerdo a legados del pasado. Este es precisamente el caso de la relación entre etnografía y métodos visuales de investigación: se trata de un compromiso académico con una historia larga y críticamente documentada. Por ejemplo, Elizabeth Edwards propone que la fotografía colonial británica (1860-1920) es «evidencia de los primeros años» de lo que es hoy el uso de métodos visuales con propósitos académicos (1992, p. 3). Durante dicho período, llamado «victoriano», algunos investigadores emplearon medios diversos para recolectar material etnográfico, y se dio el caso de académicos que

combinaron la exposición oral con películas, fotografías y grabaciones en sus conferencias públicas (Pink, 2006, p. 5). En este contexto destacó lo visual, especialmente porque las imágenes eran un elemento central para el análisis cultural especulativo sobre el «hombre primitivo». Las imágenes sirvieron como información etnográfica para grandes teóricos de la sociedad humana —como Sir James Frazer—, quienes nunca se aventuraron a dejar la seguridad de sus gabinetes de investigación para «experimentar de primera mano la vida indígena» (Grimshaw & Ravetz, 2005, p. 4).

Sin embargo, los métodos visuales sufrieron una progresiva marginación en los años siguientes, debido al surgimiento de las disciplinas sociales profesionales. Especialmente entre las guerras mundiales, académicos como Bronislaw Malinowski empezaron a concebirse como científicos modernos y buscaron ansiosamente distanciarse de sus homólogos victorianos, cuyos usos de las representaciones visuales estaban asociados a clasificaciones raciales y exhibiciones en los museos. Aun siendo un fotógrafo de campo entusiasta —cerca de 1100 de sus fotografías se encuentran archivadas en la London School of Economics (Young, 1998)—, Malinowski rechazó los principios de las representaciones «antropométricas» y trabajó con imágenes solo como evidencia de gente «viva», lo que sugiere una forma de «romanticismo» pictórico vinculado con la sensibilidad humana o la pasión artística (Pink, 2006, p. 7). Quizás fue esta la razón por la cual las representaciones visuales se volvieron incompatibles con la investigación etnográfica: la fotografía y las películas fueron consideradas demasiado subjetivas para el proyecto científico de las ciencias sociales de la época.

Como sugiere Anna Grimshaw: «nada era tan amenazador para las afirmaciones de autoridad etnográfica como un antropólogo con una cámara» (Grimshaw & Ravetz, 2005, p. 5). Esto podía aplicarse a todos los investigadores sociales: las imágenes visuales fueron limitadas en ese período solo a propósitos objetivos y estandarizados, como si fueran instrumentos de laboratorio sometidos a exámenes y reexámenes; y las cámaras fueron consideradas como equipos análogos al telescopio o al microscopio en las ciencias naturales (Henley, 1998). La estética de representaciones se volvió «realista» y las cámaras solo se consideraban útiles si podían producir registros de actividades humanas de una manera más confiable que cualquier imagen registrada únicamente por el ojo humano<sup>1</sup>. Sarah Pink resume este período como uno en el que la investigación social rechazó los sentidos, la tecnología y las prácticas aplicadas, y también como uno en el que: «La corriente dominante social y cultural se fue estableciendo como una disciplina teórico-científica, diferenciada de otras

<sup>1</sup> Una aproximación más general a estos temas dentro de la cultura intelectual europea fue desarrollada por Martin Jay (1994) en *Downcast Eyes: The Denigration of the Vision in the 21st-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.

por su énfasis en un trabajo de campo de largo plazo y en su proyecto relativista y comparativo» (Pink, 2006, p. 9).

Como parte de este clima, los usos etnográficos de lo visual fueron marginados hasta la década de los sesenta, cuando algunos académicos iniciaron un debate en torno de si las imágenes visuales y las grabaciones podían ser útiles para respaldar un nuevo «proyecto observacional» de las ciencias sociales (Grimshaw & Ravetz, 2005, p. 21). La corriente académica dominante rechazó la iniciativa «afirmando que como método de recolección de información era demasiado subjetivo, poco representativo y poco sistemático» (Pink, 2001, p. 7). No obstante algunos académicos importantes de la época, como Margaret Mead (1975), se propusieron demostrar lo contrario, tanto en sus argumentos teóricos como en sus aplicaciones prácticas de películas, video y fotografía. Para ella el valor de estos materiales radicaba en el hecho de que «las fotografías —así como las películas o videos— tomadas por un observador pueden ser sometidas a un constante análisis y reanálisis por otros» (citado por Scherer, 1990, p. 134) «[...] y a análisis y reanálisis contradictorios» también, según precisan Marcus Banks y Howard Morphy (1997, p. 10).

Empero, impulsada por Mead y otros autores influyentes, durante la década de los setenta la antropología creó una subdisciplina inicial como el primer campo académico en el que la investigación visual podía ser desarrollada según los dictados positivistas: las tomas largas de una cámara fija conservan el necesario realismo que debe tener un proyecto observacional. De hecho se creó una etnografía visual en cierto modo «alternativa», o quizás «de moda», que se instituyó como un «método objetivo de registro» (Pink, 2006, p. 7); y libros como *Principios de antropología visual* (Hockings, 2003) delimitaron sus intereses y actividades. Una práctica «glamorosa» de la filmación etnográfica de películas predominó en este período, experimentada de forma muy diversa como una excitante serie de festivales internacionales en pocas ocasiones acompañados por textos reflexivos o teóricos (Pink, 2006, p. 12). Películas documentales de largas tomas quietas (Grimshaw & Ravetz, 2005, p. 19) y fotografías de lo «real» (Grundberg, 1990) caracterizaron las representaciones de los científicos sociales hasta mediados de la década de los ochenta, cuando los propulsores de la llamada «nueva etnografía» presentaron sus ideas sobre la construcción «ficticia» de los estudios sociales y destacaron el papel central de la subjetividad en la producción de conocimiento. Fue este el momento en el que se necesitó desafiar al paradigma realista: la agudeza dialogante de lo visual se encontraba a la vanguardia del debate recién estrenado sobre los dilemas de la «cultura escrita» y la «crisis de representación» en los textos sociológicos (Banks & Morphy, 1997, p. 26).



Ya en los noventa, los propulsores de la «nueva etnografía» enfilaron también contra otra corriente metodológica de trabajo de campo que, como la observacional, centraba sus acciones en el uso de cámaras fotográficas y de video en la comunidad, aunque no con las mismas pretensiones de objetividad científica que las de los filmes etnográficos. La corriente, dispar por cierto, con experiencias y versiones distintas a lo largo del tercer mundo, fue englobada en el rótulo de «*indigenous media*» o «medios de comunicación indígenas», e implicó precisamente la entrega de herramientas audiovisuales a los sujetos bajo investigación para la generación de sus propios relatos, sin intermediarios en el registro y la edición. Experiencias como la de Terence Turner con los kayapó (Turner, 1992, 2002) o la de Vincent Carelli con el proyecto denominado «Video en las aldeas» (Carelli, 1988), ambos en Brasil, fueron paradigmáticas, ya que se utilizaron como «nuevos vehículos para la comunicación interna y externa, así como para la autodeterminación y la resistencia ante la dominación foránea» (Ginsburg, 2002, p. 210).

Esta corriente despierta hasta hoy el entusiasmo de los investigadores, sobre todo de los más jóvenes, por su gran potencial de retórica política y su capacidad para construir representaciones de conflictos desde dentro de las comunidades, así como para ofrecer «testimonios de identidad» que medien en contextos de negociaciones interétnicas. Fue este el caso de los mencionados kayapó, quienes utilizaron los videos que hicieron como argumento ante el estado brasileño de su legitimidad para habitar el territorio que tradicionalmente dominan (Turner, 1992). Frente a este entusiasmo, sin embargo, los «nuevos etnógrafos» hacen notar que, con frecuencia, los proyectos van más allá del apoyo o la promoción, produciendo «situaciones de autoría que se revierten» (Ginsburg, 2005, p. 21), y en las cuales «la voz de los antropólogos complementa a la de los indígenas» (Marcus, citado en Palattela, 1998, p. 50)<sup>2</sup>. En este clima, los relatos de «medios indígenas» afrontan serios cuestionamientos por la «complicidad» en que cae el investigador visual con las causas que son retratadas (Ginsburg, 2005), aunque en «la más alentadora de las interpretaciones» sus imágenes ofrecen «innovaciones tanto en sus representaciones como en los procesos sociales que se generan con su realización, procesos muy expresivos de las transformaciones políticas y culturales que —en el camino— afectan a sus identidades» (Ginsburg, 2002, p. 211).

<sup>2</sup> Faye Ginsburg recoge estas citas en el balance de la antropología de los medios de comunicación que realiza en el libro *Media Anthropology* (2005), editado por Eric Rothembuhler y Mihai Coman. Ofrece asimismo un ensayo previo sobre el tema en *The Anthropology of Media: A Reader* (2002). Para conocer una encendida polémica sobre esta materia cabe revisar los textos de Terence Turner (1992) y James Faris (1993), ambos publicados en la revista *Anthropology Today*.

## Lugares para lo visual en la actualidad

Desde la década de los noventa hasta la actualidad los investigadores sociales y culturales han trabajado con tecnologías en constante cambio, y sus metodologías de investigación se transformaron de la misma manera y con la misma complejidad que sus supuestos teóricos<sup>3</sup>. Como mencionamos en párrafos anteriores, la importancia central de la experiencia (personal) y la introducción de la «subjetividad» en distintos órdenes de las nuevas propuestas etnográficas allanaron el camino para la creciente aceptación de lo visual en los procesos de investigación. En la medida en que los medios interactivos —correo electrónico e internet—, así como las cámaras de fotografía y video digital, se han convertido en instrumentos cotidianos para el hombre y la mujer urbanos de clase media, los investigadores lógicamente los han incorporado no solo en sus sistemas de documentación sino también en sus formas y lenguajes de representación de conocimiento etnográfico. Las nuevas tecnologías además son fáciles de usar, portátiles e incluso económicas, y su uso casero integrado a las computadoras personales facilita su aplicación en el trabajo académico (Pink, 2006, p. 19). Todos estos nuevos entornos tecnológicos permiten el surgimiento de lo que Anna Grimshaw ha llamado «prácticas basadas en imágenes» —*image-based practices*— en la producción académica social y cultural.

Relacionados con estos cambios —y con el hecho de que el uso de las metodologías visuales se está extendiendo ampliamente entre académicos de diferentes subdisciplinas y en una diversidad de formas empíricas—, las corrientes dominantes de las ciencias sociales enfrentan hoy la creación de sólidos marcos que permiten combinar la teoría y la práctica. Al respecto, Sarah Pink señala: «Es crucial que se genere una conciencia de las bases teóricas que tienen los ‘métodos de investigación visual’ para entender cómo las imágenes y los procesos mediante los cuales son creadas se utilizan para producir conocimiento etnográfico» (2001, p. 3).

Según Pink, en la actualidad coexisten y compiten diversas metodologías visuales dentro de estas subdisciplinas, cada una de ellas vinculada a su respectivo enfoque teórico. Aunque en general todas están guiadas por un conjunto polarizado de afirmaciones que van desde el esquema científico-realista hasta las nuevas formas reflexivas de investigación sociocultural, estas subdisciplinas emplean la etnografía visual para cumplir con sus propios objetivos epistemológicos y empíricos. Por ejemplo, artistas que se refieren a sus prácticas estéticas como el «estudio» de sistemas visuales de grupos humanos particulares y de la interpretación de sus «sentidos sociales»; o investigadores culturales que se acercan a los «textos visuales» como una manera de

<sup>3</sup> También han sido trabajados con nuevos paradigmas críticos, que revisaremos en la siguiente sección de este ensayo.

«experimentar» narrativas sensoriales y lograr un entendimiento más profundo de las relaciones sociales de quienes los produjeron.

Por consiguiente, sostiene Pink, podemos ver el surgimiento de un «contexto interdisciplinario contemporáneo» que apoya métodos de investigación basados en imágenes, contexto en el que lo sensorial es tan interesante para las ciencias sociales dominantes en la actualidad como lo es para las artes, las humanidades y otros campos relacionados de las ciencias aplicadas como la arquitectura, las ciencias de la comunicación o el trabajo social (Pink, 2006, p. 19). Todas ellas enfrentan una encrucijada crítica en la cual los investigadores, cada vez que analizan evidencia, se ponen al día con las evoluciones de la etnografía, e impulsan trabajos experimentales en tanto desarrollan su propia producción (Denzin, 1997, p. xi).

Por otra parte, la relación cercana entre la etnografía visual y el «cine observacional» que caracterizó estas prácticas en los últimos años del siglo XX se encuentra en retroceso. Las representaciones visuales producidas por investigadores, como sugiere David MacDougall, se están volviendo más participativas, y buscan «agencia social» y «patrones reconocibles de interacciones sociales» de los sujetos en la pantalla (1997, p. 256). El interés progresivo en las aproximaciones teóricas a la encarnación o personificación de caracteres, o roles, así como a la *performance* y a la fenomenología de las prácticas culturales, además de una reflexión sobre la experiencia sensorial que implica su vivencia, alienta la construcción participativa de representaciones, y también el uso de nuevas formas de expresión académica, como los sitios *online*, las intervenciones sociales, las instalaciones y las exposiciones artísticas mediante el uso de una amplia gama de tecnologías (Pink, 2006, p. 14). De acuerdo con Sarah Pink (p. 16), el desarrollo amplio de la cuestión podría consistir en remitirse a las tres olvidadas definiciones de etnografía visual planteadas en la revista pionera *Studies in Visual Communication* (1974-1975), dirigida por Larry Gross y Jay Ruby:

- Estudio de comunicación no verbal.
- Análisis de productos visuales o «textos culturales».
- Representación visual en fotografías o filmes de conocimiento etnográfico.

En tales contextos lo visual puede ser tanto el sujeto de investigación como un medio para la producción de conocimiento. Del mismo modo, este no solo incluye películas y fotografías, sino también engloba video digital, dibujos, arte, *performance* e hipermedios. Por ejemplo, Marcus Banks y Howard Morphy, editores de uno de los más recientes intentos por definir el campo, presentan un audaz argumento a favor de límites más amplios e inclusivos en su libro *Rethinking Visual Anthropology* (1997). En esta obra, a los temas de fotografía documental y filmación de películas les siguen los de análisis de programas de televisión en Japón y en Bali, *performances*

rituales en Melanesia, pintura corporal de aborígenes australianos, jardinería formal en Japón, y notación visual en programas musicales para computadora en París.

Unos años después, Anna Grimshaw y Amanda Ravetz hicieron lo mismo en su recopilación *Visualizing Anthropology* (2005), en la que distinguidos académicos del Reino Unido revisan la cultura de los medios masivos, autorretratos de niños de la ciudad, las bellas artes, instalaciones de video y películas indígenas, junto a una joven investigadora escénica que explora su condición de «artista-etnógrafa». En este proceso, «la etnografía se ha vuelto a poner de moda», afirma Paul Henley, «aunque con un nuevo giro subjetivo de autorreflexión» (1998).

En tiempos recientes, asistimos al surgimiento de nuevos usos convergentes de los distintos medios, en parte porque los científicos sociales buscan formas más integradas de combinar imagen y texto en sus representaciones. Ciertamente, desde que los investigadores realizan su trabajo de oficina usando computadoras, los medios digitales se han convertido en elementos normales dentro de sus tareas cotidianas, sobre todo cuando toca hacer tareas de escritura y comunicación de resultados. Con el objetivo de buscar lo visual más allá de los límites normales de los materiales impresos, algunos investigadores están trabajando en formatos «en línea» para hacer posible una relación más continua entre imágenes y textos, e incluso los reúnen en unidades de movimiento y sonido. En este campo se llevan a cabo en la actualidad algunos experimentos de vanguardia, como las diversas exploraciones en CD-ROM realizadas por Sarah Pink (2006) y páginas *web* como *Sociological Research Online*. En una revisión de trabajos multimedia efectuada en este sitio *web*, Susan Halford y Caroline Knowles (2004) presentan una especie de declaración teórica acerca del conocimiento etnográfico, a la que han llamado *Working visually* (*Trabajando visualmente*):

*Working Visually* (apunta a) trascender la discordancia entre los teatros vivos que experimenta el investigador social en sus labores cotidianas y las superficies apagadas e inanimadas sobre las cuales se suele presentar el trabajo sociológico. No se trata solamente de la metodología —aunque la mayoría lo ve en esos términos—, se trata de asumir una perspectiva más amplia sobre cómo «hacer» sociología.

Su revisión hace referencia a «artículos» (trabajos de etnografía visual, en realidad) que intentan «capturar una sociología viva de *performances* que no existiría sin fotografía o video». Entre estos «artículos» hay escenas del sur de Londres en fotografías de personas frente a las puertas de sus casas —«puntos de acceso a mundos privados», como «instantes detenidos en el tiempo para su comentario y análisis»— o un video que explora el «trabajo» de un diseño paisajístico en la construcción de una explanada urbana en Edimburgo, una especie de reflexión sobre «aspectos poco representados

en la sociología laboral». Para Halford y Knowles, estos trabajos implican un giro significativo que se aleja de las «descripciones usualmente carentes de vida y mecánicas de la vida cotidiana en la representación textual, para acercarse a compromisos sociológicos que son contextuales, kinestésicos y sensoriales: que tienen vida».

Al margen de evaluaciones personales de los resultados —siempre subjetivas—, el público interesado podría entender el intento como: primero, en efecto, un giro epistemológico y empírico en lo que respecta a prácticas basadas en imágenes y, segundo, como una importante reflexión sobre las formas contemporáneas de construcción y transmisión del conocimiento. También proveen un giro novedoso hacia la fenomenología de la representación, tema que hasta épocas recientes se encontraba dominado por los enfoques antropológicos. Como destacan Katz y Csordas (2003) tales enfoques se han usado para brindar representaciones de primera mano de la experiencia de otras personas (como en la propuesta del «*indigenous media*»), en tanto que los nuevos esfuerzos sociológicos buscan hacer una crítica a las formas en las que la comprensión de la experiencia —a partir del «sentido común»— es construida dentro de la propia cultura del investigador, sea esta tanto su entorno personal como su subcultura académica (Pink, 2006, p. 143)<sup>4</sup>.

Situados y produciendo en ambientes altamente saturados por los medios, y conectados mediante redes sociales digitales —*social media*— con amigos y colegas de todo el planeta, tanto los científicos sociales interesados en la investigación etnográfica visual, como artistas y académicos en diversos campos de investigación humana, se encuentran aparentemente insertos en un tranquilo y flamante mundo de pantallas interactivas, mientras formulan una serie de desafíos profesionales que tracen líneas de acción ciertamente novedosas. En resumidas cuentas, podemos decir que todos ellos comparten una cristalización de certidumbres sobre cuatro temas capitales:

Hay acuerdo sobre el sujeto de la investigación, que pasa de «el otro» a un «yo interactuando con ellos».

Está clara la epistemología, que hoy es experimental y reflexiva.

Las metodologías han devenido en altamente interdisciplinarias y participativas.

Está planteada una cuestión sobre el conocimiento, que debe ser elaborado y transmitido atendiendo a «registros realistas de experiencia vivida» y a medios acordes con el nuevo entorno sensorial y kinestésico.

En este contexto, y dentro de la lógica sistémica de las redes interactivas, Norman Denzin sostiene que hoy por hoy es la «cultura cinematográfica» la que define los códigos

---

<sup>4</sup> La página web de *The 2007 Conference of the International Visual Sociology Association* es un buen lugar para abordar estos temas.

maestros de nuestras narrativas (1997, p. xix). Serán estos códigos y su proceso de «entronizamiento» la materia principal de la siguiente parte de este ensayo.

## **SEGUNDA PARTE: CONTEXTOS CONTEMPORÁNEOS DE LA CREACIÓN ETNOGRÁFICA**

Teoría, etnografía y representación son actividades inseparables señala Denzin (1997, p. xii). Juntas crean las condiciones para localizar «lo social» dentro del «texto» (escrito, visual o material). Pero estos tres aspectos de la investigación no trabajan de manera aislada o en islas de historia. Por el contrario, frecuentemente se encuentran insertos en contextos caóticos y contradictorios, en los que las diversas comunidades académicas y grupos de interés hablan y discrepan al tiempo que producen representaciones de conocimiento. Siguiendo a Denzin o, más precisamente, siguiendo el juego tripartito que él señala como actividades conformantes del conocimiento etnográfico, deconstruiremos, en esta segunda parte del ensayo, el supuesto teórico de la «etnografía como ficción» —propuesto por los llamados «antropólogos posmodernos» actualmente en boga—, con el fin de entender cómo juegan los contextos que activan los estudios contemporáneos basados en imágenes. Asimismo, buscaremos entender si estos contextos realmente posibilitan metodologías para la construcción de representaciones etnográficas más democráticas, que en la práctica es también construir disciplinas de investigación sociocultural que incorporen del modo más diáfano posible el diálogo de las distintas «posiciones enunciantes» en el proceso de escritura del texto etnográfico<sup>5</sup>.

Empero, la búsqueda de representaciones etnográficas más «auténticas» en el quehacer académico contemporáneo no está exenta de crisis y críticas que fluyen reflexivamente mientras se redactan: existe cierta reticencia a entender las narrativas registradas «en vivo» como «verdades» etnográficas directas; en mucho porque estas narrativas se «editan» sobre una epistemología visual que cree que las herramientas tecnológicas tienen un «sublime» poder democratizador, activado automáticamente con la simple participación de voces distintas en el relato.

Así las cosas, nos ubicamos en una discusión instalada sobre un terreno desplegado entre las teorías estéticas visuales y el llamado «determinismo tecnológico». La pregunta central, entonces, cae de madura: ¿el curso de la investigación visual depende más de las herramientas intelectuales y técnicas empleadas, o de las distintas agencias que están detrás del proceso completo de pesquisa y montaje de las

---

<sup>5</sup> El texto de Nirmal Puwar, «Speaking Positions in Global Politics», introduce el concepto trayéndolo de los estudios de subalternidad hacia su empleo en la etnografía.

representaciones etnográficas que resultan de dicha investigación? Para responder podemos ir plano por plano, secuencia por secuencia.

### Deconstruyendo la etnografía en lo visual

Los enfoques reflexivos contemporáneos destacan el papel central de la subjetividad del investigador en la producción de conocimiento etnográfico. También establecen que la etnografía es una metodología que informa y es informada mediante una serie de prioridades interdisciplinarias que experimentan, interpretan y representan relaciones sociales, políticas y culturales (Pink, 2001, p. 18). Esta versión apareció a mediados de la década de los ochenta, desde que importantes trabajos académicos de los llamados «nuevos etnógrafos», como *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Clifford & Marcus, 1986) o *The Predicament of Culture* (Clifford, 1988), tomaron por asalto a las corrientes predominantes en el mundo académico con el argumento de que, básicamente, las etnografías eran «ficciones», en el sentido de «narrativas construidas».

Por ejemplo, James Clifford, quizás el más conocido de estos pensadores críticos, emplea el término «ficción» no para afirmar que estos textos socioculturales sean «opuestos a la verdad» o «falsos», sino para destacar su incapacidad para revelar o presentar informes completos sobre la realidad. A lo sumo cuentan una parte de la historia mediante «ficciones culturales que son construidas a partir de exclusiones sistemáticas y cuestionables» (1988, p. 6).

Las nuevas ideas de Clifford, Marcus y otros teóricos del «movimiento posmoderno de la antropología estadounidense» (Eriksen & Nielsen, 2001, p. 146), y la polémica que generaron en torno de la «crisis de representación» en los estudios etnográficos, ayudaron considerablemente a crear un entorno favorable para el «giro visual» en la investigación sociocultural. Más allá de su profunda crítica a textos escritos como descripciones «científico-objetivas» de la realidad, los autores comenzaron a preguntarse colectivamente sobre «a quién, qué, cómo y por qué deberían representar en sus estudios los académicos» (James, Hockey & Dawson, 1997, p. 2); preguntas que abren el campo a nuevos enfoques teóricos y especialmente a modos de crear y transmitir conocimiento.

En efecto, desde ese momento podemos comprender la preeminencia de modelos de interpretación lingüísticos, semióticos y cinematográficos en los estudios sociales y culturales; modelos que, partiendo de conceptos propios de una cultura audiovisual en ese momento en despliegue, propiciaron la aparición de experimentos crecientemente sensoriales en la investigación y prácticas etnográficas (Grimshaw & Ravetz, 2005, p. 6). De hecho, la propia Anne Grimshaw, desde el Reino Unido, anunció el fin de la «textualidad» como paradigma definitorio de las ciencias sociales, bajo los

dictados de una «erudición sensual» que virtualmente sustenta toda la perspectiva (Stoller, 1997).

A pesar de la controversia que estas proclamaciones podrían haber levantado, los problemas que presentaron los antropólogos llevaron a los investigadores a pensar más cuidadosamente sobre cómo se crea el conocimiento en nuestras disciplinas. James, Hockey y Dawson (1997) resumieron el asunto con gran precisión: su impacto «alerta a los académicos sobre la necesidad de prestar atención a los fundamentos epistemológicos de sus representaciones y, además, los ha llevado a contemplar la importación práctica de ese proceso de reflexión, tanto para los esfuerzos de la investigación como para quienes son sujetos de investigaciones» (p. 3). Hay aquí una conciencia sobre el texto, sobre quién lo produjo, sobre los sujetos de la investigación y sobre su público como elementos separados explícitamente, que negocian significados a lo largo de todo el proceso del quehacer etnográfico. También hay una subsiguiente conciencia sobre todas las agencias intrínsecas —«apoyos» («*advocacies*»), dicen los autores— que se despliegan a lo largo de la cadena completa de la investigación.

En consecuencia, hay un proceso de interrogación progresivo que podría contemplar el problema en los siguientes términos: *conocimiento*, ¿de quién es?, ¿de qué tipo es y qué lo constituye? Y por último, ¿por qué? (Moore, 1994). Como parte de esta reflexión crítica, asuntos de política y relaciones de poder aparecen por resolver como parte de una demanda por un nuevo y más amplio proyecto teórico que haga más transparente el proceso de construcción etnográfica, así como más equitativas las representaciones de las experiencias del investigador y de los otros participantes en el relato sobre la realidad social develada.

Diversos autores han establecido conexiones entre el trabajo crítico de los «nuevos etnógrafos» y el «giro visual» en la investigación sociocultural (Henley, 1998; Marcus, 1995). Empezaron a considerar cómo las «diversas voces» o «multivocalidad» involucradas en la práctica de la investigación pueden ser integradas al diseño de estudios etnográficos. Las representaciones visuales —como fotografías y videos— ofrecen «más oportunidades de trabajo» en ese sentido, porque «permiten que las personas hablen por sí mismas, o les otorgan agencia como autores con su propia perspectiva teórica» (Josephides, 1997, p. 29). Aun cuando esta última autora, Lisette Josephides, advierte que tales representaciones «quizás no se libren de la sospecha de que el etnógrafo las está empleando para sus propios fines», ella y otros académicos reconocen que estas «estrategias de producción académica aparentemente buscaban acercar al lector a la subjetividad del informante».

En la práctica, Sarah Pink (2001) propone que una aproximación a la fotografía y al video en el trabajo etnográfico es principalmente el promover metodologías por las cuales los investigadores, informantes y otros experimenten y comuniquen



las realidades en las que viven en modos explícitamente elocuentes (p. 119). En la misma línea, propone otra razón complementaria para el uso de audiovisuales, esta vez vinculada a la comunicación del conocimiento etnográfico hacia las audiencias: «exhibición de imágenes, muestras de afiches, [proyección de] diapositivas y otras similares son formas valiosas de comunicar conocimiento (sociocultural)» (Ibíd.).

Dándole soporte a todo ello, en la lógica de la «teoría en la práctica», es pertinente traer aquí la propuesta del antropólogo George Marcus sobre la intersubjetividad entre investigadores y sujetos de estudio, y las diversas voces, perspectivas y posiciones espaciales y temporales articuladas en el trabajo etnográfico: los investigadores podrían usar la técnica narrativa de la «simultaneidad» para la elaboración de sus representaciones, una técnica que el autor plantea como una «metáfora cinemática para el montaje» de discursos. En palabras de Marcus: «la simultaneidad en las descripciones etnográficas reemplaza el descubrimiento de sujetos o mundos culturales desconocidos» (1995, p. 44). La propuesta de estas «prácticas etnográficas basadas en imágenes» podría ser entonces: la alternancia de los puntos de vista, o posiciones enunciativas, en el hilo del relato etnográfico tendría que ser el lógico sucedáneo contemporáneo de las ya fosilizadas propuestas de la «antropología del rescate», propia del proyecto museístico victoriano, al proyecto moderno de la antropología observacional o al intento romántico de darle «voz a los otros» del «*indigenous media*».

### Cuestiones de autor(idad)

Sobre este terreno, el uso de metodologías visuales en el trabajo académico fue bien recibido durante los últimos quince años, lo que generó un interés optimista sobre su capacidad para recolectar, procesar y transmitir conocimiento. Además, las demandas por nuevos marcos teóricos que sustentaran su uso generaron respuestas apasionadas. Desde la década de los noventa hasta la actualidad se ha elaborado una nueva literatura y producción fílmica, en especial proveniente del campo de la antropología visual, que se ha alejado del paradigma «científico-realista» para centrarse en el desarrollo de un esquema conceptual que Sarah Pink (2001) llama «la mediación del significado» (p. 9).

Antes que tratar de encajar lo visual dentro del objetivismo observacional, en el cual las metodologías basadas en la imagen demuestran afirmaciones «científicas», académicos como David MacDougall (1997) proponen un acercamiento significativamente distinto que reflexione sobre «los principios que surgen cuando los investigadores de campo intentan repensar la antropología utilizando un medio visual» (p. 292). De hecho, pide «suspender temporalmente la orientación dominante de la etnografía como una disciplina de palabras»; y propone «repensar ciertas categorías de su conocimiento a la luz de entendimientos que podrían ser accesibles

únicamente a través de medios no verbales». En síntesis, MacDougall sugiere un cambio integral en las bases epistemológicas de la investigación, renovándolas con los modelos interpretativos de las disciplinas cinematográficas y visuales. Este es un punto importante, porque MacDougall va más allá de las cuestiones de intersubjetividad vinculadas a la relación investigador-sujeto-entorno, para analizar la cultura «cinematográfica» virtualmente predominante en la sociedad actual. Para él, emplear un medio visual constituye «un giro: de un pensamiento basado en palabras y oraciones a un pensamiento basado en imágenes y secuencias» (MacDougall, 1997, p. 292.); un cambio necesario de palabras también en opinión de otros académicos como Kirsten Hastrup (1992), para quien el pensamiento visual es un «orden cultural virtualmente (existente) en potencia» (p. 18).

Este flujo de afirmaciones que entienden lo visual como racionalidad le otorga al medio una autoridad central en la investigación, en el sentido de que adquiere un papel mucho más amplio y complejo que el de «solo» «capturar» y transmitir la realidad. Desde esta perspectiva, el medio visual permite la elaboración y la expresión de conocimiento en otro sistema lógico. El medio visual sería un «puente», una interfaz entre dos órdenes o procesos cognitivos de realidad. Es por esta razón que su mediación es esencial, porque «sus modos de representación, empleados ‘narrativamente’, trascienden la visión estrecha del registro y se convierten en recuerdos estructurados» (Hastrup, 1992, p. 18). El medio visual facilita la elaboración de relatos en órdenes, capas y acciones simultáneos, en tanto sus narrativas se transmiten también de esta manera. Así pues, en este contexto el medio visual no es solo un medio, es también un significado en sí mismo. Las «metáforas cinemáticas» aparecen aquí nuevamente con total vigencia (Denzin, 1997; Marcus, 1995).

Pero los significados se desarrollan, *in presentia*, como acontecimientos provistos de discursos y acciones sensatos (Sahlins, 1985). Y *presentia* (virtual) y discursos significativos son precisamente dos condiciones que el medio visual expresa cinematográficamente mediante sus registros. James Faris reflexiona de esta manera para afirmar que el uso de estos medios otorga especial «autenticidad» a las representaciones etnográficas visuales, porque estas podrían estar expresando formas de «inhibición» provenientes de los sujetos partícipes de la investigación. La posibilidad de desanudar estas inhibiciones y hacer explícitas sus posiciones enunciantes es un proceso que introduce también condiciones de «transparencia» en toda la cadena de producción etnográfica. Esto último es posible porque las representaciones son siempre «documentos» presenciales de lo que está a la vista y testimonios que capturan «momentos» que expresan «en directo» la expresión de los sujetos; incluso son formas claras de estimulación de «empatía» sobre las audiencias objetivo (Faris, 1992, p. 173). Estas son las razones por las que atraer la atención visual sobre algo es

otorgarle la categoría de «verdad», no porque sea «inherentemente real» sino porque está disponible para observación en estado puro, con todas las intenciones subjetivas potencialmente expresadas. Como resume Faris: «Como no puede existir una representación sin orientación, la intención debe ser potencial, con todas las posibilidades latentes que esto involucra» (Ibíd.).

Argumentos sobre prácticas de investigación novedosamente integrativas —que incluyen un pedido para redefinir la relación entre el investigador y el informante en la forma de enfoques más colaborativos (Harper, 1998, pp. 34-35)—, así como ideas posmodernas según las cuales los etnógrafos deberían hacer representaciones de acuerdo con procesos cognitivos contemporáneos para la aprehensión de la realidad («lo cinematográfico»), marcan inicialmente el contexto favorable para un uso entusiasta de métodos visuales de investigación. Esto crea un renovado entendimiento de «autenticidad» en el trabajo de investigación, el que, yendo más allá de la crítica a la autoridad etnográfica, refuerza el afán por el desarrollo de prácticas de investigación que incorporen a los nuevos medios: *presentia* virtual, discursos significativos acordes con epistemologías cinematográficas, y especialmente «transparencia» como un elemento valioso en la construcción intersubjetiva de las representaciones. Todo esto contribuye con el «giro visual» en la investigación sociocultural, lo que explica además la aparición inminente de una nueva autoridad etnográfica: el modelo «editor» detrás del montaje etnográfico, resultante de la correlación de agencias.

### **Crítica al empoderamiento del lente**

Una crítica de las prácticas de representación en este contexto debería ir más allá de las posturas puramente formales para moverse hacia compromisos inevitablemente políticos, una vez más, en toda la cadena de producción del trabajo etnográfico. Si bien es cierto que la concatenación de la etnografía con nuevas iniciativas académicas visuales y basadas en la imagen es consistente, útil e incluso atractiva para las audiencias de hoy, tanto dentro como fuera del mundo académico, debemos estar conscientes de que hay muchos entendimientos en esta concatenación que no son rigurosos en su construcción teórica y que, incluso, pueden traer a defensa a algunas ideas ingenuas.

En este sentido, Faris se da cuenta de que ni la reflexión sobre el texto, o la transparencia subjetiva, o la participación multivocal, evacuan o retan los fundamentos político-intelectuales de los proyectos detrás de los lentes (o sistemas de información digitales cuando se expresan con hipervínculos *online*). Por el contrario, mantienen intactas las clásicas tensiones y relaciones de poder entre los diversos agentes que intervienen en el proceso de investigación, ingresando a un típico escenario de negociación de significados en la construcción de las representaciones (1992, p. 173).

Es común ver esta falta de análisis político-intelectual en los proyectos de investigación, especialmente en pesquisas centradas en análisis de contenido. Y es que resulta poco responsable basar el «potencial etnográfico» de un trabajo de investigación visual en sus formas o en sus documentos en observación, mucho menos en los medios que emplean los investigadores. Por el contrario, el análisis debería centrarse en la correlación posicional de los sujetos que participan en el estudio. Como destaca Pink:

Cualquier experiencia, acción, artefacto, imagen o idea nunca es definitivamente solo una cosa, sino que puede ser redefinida de diversos modos en diversas situaciones, por diversos individuos y en términos de diversos discursos [...] En cambio, el «potencial etnográfico» de una imagen o representación está supeditado a cómo es situada, interpretada y empleada para conjurar significados y conocimiento que son de interés etnográfico (2001, p. 13).

En mi opinión, es importante afirmar estos esfuerzos teóricos por dos razones. Primero, porque hay una especie de agencia tecnológica que ha sido destacada por algunos trabajos críticos recientes, que considera a imágenes y cámaras como «piedras de toque» para nuevas interpretaciones sobre la «realidad», y como elementos clave en los relatos reflexivos sobre las relaciones sociales. Segundo, porque existe también cierta idea de que las grabaciones y registros audiovisuales personales, los archivos cargados por el investigador en los sistemas de redes y la internet, así como también la recolección biográfica de objetos culturales e imágenes personales en un reporte visual portan todos ellos, en sus actos mismos, una suerte de «democratización» automática y autosuficiente, un determinismo equalizante, como si con su sola exposición o carga en un sistema se determinase ya mayor equidad en la multivocalidad etnográfica. Aunque todas estas consideraciones contribuyen a mejorar nuestros métodos de investigación y conocimiento conceptual sobre los temas, también equiparan los criterios técnicos y formales a procesos reflexivos más profundos en la construcción de los textos etnográficos, lo cual a la postre termina minimizando las políticas epistemológicas que rodean a los proyectos académicos.

Podemos ver las preocupaciones sobre agencia tecnológica ocasionalmente en las propuestas de dos teóricos: Scott McQuire (1998) o Celia Lury (1998). Al trabajar específicamente con la fotografía, ambos piensan que su uso aparece no solo como un producto significativo de ambientes sociales y culturales particulares, sino también como una fuerza que ha promovido cambios en las formas de entender y ver lo social (Pink, 2001, p. 13). Mientras McQuire atribuye poder a la cámara como un agente de cambio que invalida el paradigma realista, destacando la «ambigüedad» de sus registros; Lury propone que estos registros —fotografías— transforman nuestro

propio entendimiento de los individuos, «contribuyendo a verlos con nuevas configuraciones de persona, autoconocimiento y verdad» (1998, p. 2). En efecto, ambos, en diferentes niveles: macroacercamientos teóricos a la realidad y preocupaciones microcualitativas sobre narrativas personales, introducen el determinismo tecnológico de los medios en sus análisis y prácticamente ignoran la diversidad de agencias e intereses de los personajes sociales que actúan en el contexto.

Siguiendo a Chris Wright (1998, p. 17), si aceptamos que la inclusión de nuevas tecnologías contribuyó a la consolidación de una nueva era conceptual equilibrada en la investigación social y cultural, caracterizada por un enfoque múltiple y equitativo a la realidad, «este elemento (debería) iniciar un cortocircuito en los procesos de representación». En realidad, este cortocircuito reflexivo en cuanto a las agencias e intereses políticos involucrados en el trabajo etnográfico visual no se ha producido. Y hay algunas razones para ello. Inicialmente, la visión siempre está directamente relacionada no solo con el ojo de quien opera la cámara, sino también con la intención del director del proyecto; e incluso con el público que espera los resultados de la investigación. Entre ellos se establece un «círculo de retroalimentación» que dispone una ópera de posiciones enunciantes, algo de lo cual los sujetos en los que se centra la investigación están perfectamente conscientes, y ante lo cual despliegan sus más estratégicas *performances* cuando participan en la elaboración de sus representaciones. Quien se ha venido negando a integrar dicha ópera como un actor más, acaso principal, ha sido el investigador.

Las perspectivas de los autores señalados nos llevan a concluir que han cedido a la tentación subliminal de adjudicar agencia autosuficiente a la tecnología. Y es que un lente nunca podrá reemplazar al ojo detrás de la cobertura, ni decidir qué asunto tiene relevancia sociológica, ni determinar por sí mismo la composición estética de la escena. La cámara o el sistema cibernético no podrán jamás discriminar qué es lo que debe mencionarse en las representaciones, ni cómo, ni podrán jamás determinar qué significados deben ser tratados o sobrecargados. La responsabilidad de esta conciencia crítica, y de sus sesgos, es la que debería aceptar el investigador y su entorno profesional en la construcción y «corte» del relato final.

Afirmar que las nuevas tecnologías facilitan o incluso determinan «usos alternativos de narrativa, estructura y estrategia textual» (Stoller, 1997) por sí mismas de manera suficiente, significa acercarse a un naturalismo ingenuo o *naif*, o a lo que Rachel Moore señala como «empirismo salvaje» (Moore, 1994). Por este motivo, es conveniente saber mucho más sobre los usos y direcciones de los procesos de investigación visual, y sobre sus consecuencias, antes de asegurar que los lentes y los sistemas digitales transforman automáticamente a los sujetos una vez que estos entran dentro de su campo de visión. ¿Qué tanto nuestras «políticas para hacer teoría» (Ibíd.)

—a quién, de parte de quién y para quién investigamos— dirigen los usos de las distintas herramientas teóricas y técnicas, y por qué, es decir, con qué intenciones, se realiza la investigación? Debemos tener respuestas claras y definidas a estas preguntas —tanto como claridad absoluta sobre las adscripciones, intereses y contribuciones políticas de los participantes— cada vez que hacemos una toma en una investigación visual. De otra manera, estaremos trabajando solo en el reino del empirismo salvaje. Y haciendo el juego a los reyes de la selva.

## CONCLUSIONES

Lo que hemos intentado hacer con estos argumentos históricos y contextuales es explicar por qué académicos de diversas disciplinas se muestran tan llenos de entusiasmo por el uso de las nuevas tecnologías audiovisuales y, posteriormente, por qué dicho entusiasmo ayuda actualmente a fomentar cada vez más el giro visual en la investigación etnográfica sociocultural. En resumen, podemos decir que el buen clima llegó con la concatenación de los siguientes antecedentes: i) el «clima» epistemológico general: asistimos al impulso de nuevos enfoques experimentales, reflexivos y sensoriales hacia los estudios cualitativos, enfoques que abren campo a discursos participativos en tiempos postcoloniales de registros multiversión y de posiciones enunciantes operáticas; ii) el carácter reflexivo de la «nueva» etnografía; es decir, la conciencia sobre la «mediación del significado» y la agencia de los ejecutantes en la producción de conocimiento, una circunstancia que empodera a los diversos actores en el trabajo empírico y destaca la polifonía de representaciones, siempre apelando a lógicas de creación y exposición cinemáticas propias de nuestra era del pensamiento «imagen-secuencia», y de prácticas basadas en imágenes.

En este nuevo entorno, tanto la etnografía como las disciplinas visuales de estudio han contribuido a enriquecerse mutuamente. Mientras que las teorías del arte, la fotografía y el cine pueden enmarcar nuestra comprensión de los elementos visuales como narrativas válidas, gracias a sus propias reglas formales, un enfoque etnográfico clásico también puede apoyar la construcción e interpretación contextual de las imágenes. No obstante, es importante observar que en el proceso de elaborar las representaciones se pueden incorporar múltiples significados, tanto como agentes hay participando en esta elaboración. Acentos, catarsis, conflictos, intereses y prioridades particulares ya no dependen de los lentes, sino que dependen, al fin y al cabo, de los involucrados en direccionar las «políticas narrativas» que portan intrínsecamente los textos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Askew, Kelly & Richard Wilk (2002). *The Anthropology of Media. A Reader*. Oxford: Blackwell.
- Banks, Marcus (2001). *Visual Methods in Social Research*. Londres: Sage.
- Banks, Marcus & Howard Morphy, eds. (1997). *Rethinking Visual Anthropology*. Londres: New Haven Press.
- Carelli, Vincent (1988). Video in the Villages. *Comission on Visual Anthropology Bulletin*, Mayo.
- Clifford, James (1988). *The Predicament of Culture: Twenty Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Clifford, James & George Marcus (1986). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Anthropology*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Clough, Patricia (1992). *The End(s) of Ethnography: From Realism to Social Criticism*. Londres: Sage.
- Crawford, Peter I. & David Turton (1992). *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Denzin, Norman (1997). *Interpretative Ethnography: Ethnographic Practices for the 21<sup>st</sup> Century*. Thousand Oaks y Londres: Sage.
- Derrida, Jacques (1981). *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press.
- Edwards, Elizabeth (1992). *Anthropology and Photography (1860-1920)*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Eriksen, Thomas & Finn Nielsen (2001). *A History of Anthropology*. Londres: Pluto.
- Faris, James (1992). Anthropological Transparency: Film, Representation and Politics. En P. Crawford y D. Turton. *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Faris, James (1993). A Response to Terence Turner, en *Anthropology Today* 9(1).
- Ginsburg, Faye (2002). Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity. En Kelly Askew y Richard Wilk. *The Anthropology of Media. A Reader*. Oxford: Blackwell.
- Ginsburg, Faye (2005). Media Anthropology: An Introduction. En Eric Rothenbuhler y Mihai Coman, eds. *Media Anthropology*. Thousand Oaks, Londres y Nueva Delhi: Sage.
- Grimshaw, Anna & Amanda Ravetz (2005). *Visualizing Anthropology*. Bristol: Intellect.
- Grundberg, Andy (1990). Crisis of the Real. En *Writings on Photography 1978-1989*. Londres: Aperture.

- Halford, Susan & Caroline Knowles (2004). *More than Words: Some Reflections on Working Visually*. *Sociological Research Online* 10 (1). <http://www.socresonline.org.uk/10/1/knowleshalford.html>
- Harper, Douglas (1998). An Argument to Visual Sociology. En J. Prosser, ed. *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Londres: Falmer Press.
- Hastrup, Kirsten (1992). Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority. En *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Henley, Paul (1998). Seeing is Understanding. *Times Literary Supplement* 4692 (mayo).
- Hockings, Paul (2003[1975]). *Principles of Visual Anthropology*. Nueva York: Monton de Gruyter.
- James, Allison, Jenny Hockey & Andrew Dawson (1997). *After Writing Culture. Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Jenks, Chris (1995). *Visual Culture*. Londres: Routledge.
- Josephides, Lisette (1997). Representing the Anthropologist Predicament. En W. James, J. Hockey y A. Dawson, eds. *After Writing Culture: Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology*. Londres: Routledge.
- Katz, Jack & Thomas J. Csordas (2003). Phenomenological Ethnography in Sociology and Anthropology. *Ethnography* 2003(4).
- Lury, Celia (1998). *Prosthetic Culture: Photography, Memory, Identity*. Londres: Routledge.
- MacDougall, David (1997). The Visual in Anthropology. En M. Banks y H. Morphy, eds. *Rethinking Visual Anthropology*. Londres: New Haven Press.
- Marcus, George (1995). The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage. En L. Devereaux y R. Hillman, eds. *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- McQuire, Scott (1998). *Visions of Modernity*. Londres: Sage.
- Mead, Margaret (2003[1975]). Visual Anthropology in a Discipline of Words. En P. Hockings, ed. *Principles of Visual Anthropology*. Nueva York: Monton de Gruyter.
- Moore, Rachel (1994). Marketing Alterity. En Lucien Taylor, ed. *Visualizing Theory*. Londres: Routledge.
- Palatella, J. (1998). Pictures of us. *Lingua Franca* 8(5).
- Pink, Sarah (2001, 2005). *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. Londres: Sage.



- Pink, Sarah (2006). *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Puwar, Nirmal (2004). «Speaking Positions in Global Politics». En *Multitudes* <http://multitudes.samizdat.net/article1321.html>
- Rothenbuhler, Eric & Mihai Coman, eds. (2005). *Media Anthropology*. Thousand Oaks, Londres y Nueva Delhi: Sage.
- Sahlins, Marshall (1985). *Islands of History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Scherer, Joanna (1990). Introduction. Historical Photographs as Anthropological Document: a Retrospect. *Visual Anthropology* 3(2-3).
- Stoller, Paul (1997). *Sensuous Scholarship*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Taylor, Lucien, ed. (1994). *Visualizing Theory*. Londres: Routledge.
- Turner, Terence (1992). Defiant Images. The Kayapo Appropriation of Video. *Anthropology Today* 8(6).
- Turner, Terence (2002). Representation, politics and cultural imagination in indigenous video: general points and Kayapo examples. En Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod y Brian Larkin (eds.). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.
- Wright, Chris (1998). The Third Subject: Perspectives in Visual Anthropology. *Anthropology Today*, Vol. 14, N° 4.
- Young, MW (1998). *Malinowski's Kiriwina: Fieldwork Photography 1915-1918*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

Fondo Editorial PUCP

## NOTAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARCHIVO SOBRE HISTORIA VISUAL AMAZÓNICA

Valeria Biffi

La presente investigación reflexiona en torno a la constitución de un archivo desde las herramientas que brinda la antropología visual<sup>1</sup> para el análisis de fotografías históricas. Me he basado, para ello, en un conjunto un tanto aleatorio de fotografías sobre la Amazonía (la «montaña») peruana que se produjeron, circularon y fueron consumidas desde fines del siglo XIX hasta inicios del XX<sup>2</sup>. Con dicha compilación las interrogantes que dieron forma al estudio partieron de: (i) Cómo se visibilizó la «montaña» espacio regional en la construcción de la nación peruana, (ii) hasta qué punto se reprodujeron discursos hegemónicos sobre modernización y, finalmente, (iii) cómo las fotografías legitimarían un modo de entender la «montaña», su gente y sus recursos, lo cual repercutiría en formas específicas de intervención. El desarrollo de estas preguntas a lo largo del texto generará algunas ideas que deberían ser tomadas en cuenta en la tarea de creación de un archivo de fotografías históricas, así como de su lectura e interpretación.

La elección de la época, de fines del siglo XIX a comienzos del XX, se debe a que fue cuando se despertó un interés real por fotografiar la «montaña» con el propósito de conocer y visualizar su geografía, sus recursos naturales, sus fronteras geopolíticas y sus habitantes. Por otro lado, coincide con la etapa postbélica de la guerra del Pacífico (1879-1884) entre Perú y Chile. Esta etapa es considerada en la historia del Perú el «amanecer del Perú moderno» (Klarén, 1992) y se caracterizó por una

---

<sup>1</sup> Quiero agradecer a Alberto Chirif, Richard Chase Smith, Juan Carlos La Serna, al CETA-Iquitos y a la Fototeca Andina-Cusco por compartir sus fotografías conmigo.

<sup>2</sup> Para esta investigación hemos escogido centrarnos en dos espacios regionales como estudios de caso: la actual región de Loreto y, en la selva central, el área compuesta por el valle de Chanchamayo y las ciudades de Oxapampa y Pozuzo. La elección un tanto arbitraria de estos lugares ha estado sujeta a que son los que cuentan con la mayor producción de fotografías para la época que investigamos. Por otro lado, entender la montaña como espacio regional supone necesariamente el estudio de los lugares ya mencionados, ya que se remontan a los primeros procesos de modernización y colonización en la Amazonía.

rápida modernización y por diversos cambios sociales y políticos en la estructura de la nación peruana.

De otro lado, en ese tiempo, la cámara fotográfica fue la tecnología pionera en visibilizar y mostrar la «montaña» al mundo de una manera realista, enmarcada dentro de los ideales del positivismo. Para el Perú, el positivismo ofreció la posibilidad de imaginar el país como una nación moderna, a partir del aprovechamiento de la tecnología y de la industrialización, especialmente en la «montaña», espacio aún no conquistado. Fue en esta época cuando se daría inicio a la constitución de un primer archivo, aunque a partir de iniciativas en su mayoría privadas. Es decir, sería el comienzo de la representación visual amazónica a través de la tecnología.

### El contexto histórico

La crisis política y social a consecuencia de la guerra con Chile permitió que autoridades e intelectuales emprendieran un proceso de reflexión en torno a lo que había salido tan mal en el Perú, porque hasta antes del conflicto parecía que le iba bien con el guano y el salitre. Producto de estos debates se llegó a la conclusión de que la causa habría sido la «gran fragmentación étnica, cultural, geográfica y racial que había asolado al país desde la independencia» (Klarén, 1992, p. 240). Ante esta situación, se consideró imprescindible buscar nuevas formas de acabar con las separaciones y distancias tanto geográficas como raciales, para así acercar el mundo rural y tradicional a la sociedad moderna (Klarén, 1992). De esa manera, los intereses de reconstrucción nacional post guerra con Chile incluyeron la nacionalización de la «montaña» (Pease, 1993). La conquista del oriente sería ejemplo de la generación de un nuevo tipo de nacionalismo peruano, frente al antiguo que no supo defender al país. En suelo amazónico se concentraron todos los anhelos de progreso, regeneración y porvenir de la nación peruana (García Jordán, 2001).

Dicha nacionalización implicaba necesariamente la colonización de la «montaña» que impulsaría una nueva forma de intervención económica (Mora, 2007). A fines del siglo XIX la economía del país se posicionaba liberal y capitalista, igual que en los países a quienes el Perú quería emular (Pease, 1993). El énfasis en intervenir la «montaña» se fortaleció por el hecho de que desde las décadas anteriores el Estado peruano no habría contado realmente con un plan estratégico para perfilar la colonización del espacio amazónico de una manera sistematizada. Por ello se creyó que era el momento preciso para la recuperación de la alicaída economía nacional.

Es generalmente admitido que la región trasandina de nuestro territorio es la más bella, la más rica i saludable de toda la república i que a pesar de sus difíciles entradas, ofrece ancho campo a la industria por todos los variados productos que se

extraen de esos bosques seculares [...] Desde la confluencia del Chanchamayo con el Tulumayo [...] hai hermosas pampas, lomas de suave ascenso en donde pueden fundarse cómodamente pueblos, colonias y haciendas (José Manuel Pereira, en Larrabure y Correa, 1905-1909).

La economía peruana encontraría su auge con la intervención en la «montaña» gracias a la extracción del caucho. Entre 1880 y 1910<sup>3</sup>, aproximadamente, se produjo el denominado *boom* del caucho. Esta goma sería el motor para el desarrollo de un amplio sistema económico capitalista que resultó devastador para los indígenas amazónicos, quienes fueron incorporados violentamente como mano de obra barata, casi servil<sup>4</sup>. Por otro lado, la dependencia del capitalismo industrial, producto del caucho, atrajo una fuerte ola migratoria tanto de colonos andinos como extranjeros. La frontera colonizadora se fue ampliando, afectando a las poblaciones indígenas, en muchos casos arrinconándolas, despojándolas de sus tierras o reduciéndolas en misiones, como detallaremos más adelante. La temporada del caucho cambiaría radicalmente la visión del espacio amazónico como fuente de recursos inagotables.

Entrado el siglo XX, hasta 1940 aproximadamente, la región amazónica ya estaba inserta en un circuito económico a nivel nacional, especialmente a través de las colonias cafetaleras de la selva central. Es en este momento que cerramos el intervalo de observación fotográfica, ya que la región amazónica se ve inmersa en un nuevo proceso de transformación económica, social y política que no examinaremos en este trabajo. La colonización del valle del Perené y el aumento de la demanda del café transformaron con bastante rapidez la selva central en espacio regional económico (Mora, 2007; Santos & Barclay, 1995; San Román, 1975). A partir de la década de los cuarenta se abrirían nuevas carreteras de penetración a la Amazonía y esta iniciaría un proceso de integración a la vida nacional de manera más ordenada que en años anteriores.

### Archivo, antropología visual e historia

La fotografía histórica, eje que dirige esta investigación, es utilizada como documento de análisis, registro de discursos e ideologías, y medio de difusión de mensajes sobre la historia, siendo además parte de esta. Por eso las fotografías deben considerarse objetos de lectura y de interpretación. Que una fotografía sea apta para una pesquisa «antropológica» no depende únicamente del carácter etnográfico que rigió el registro, sino de la lectura que se le dé, y por el hecho de que el documento visual esté dentro

<sup>3</sup> El *boom* iniciaría su declive cuando los ingleses comienzan la producción de caucho en India y Ceilán (Sri Lanka actual), con características mucho más rentables que en el Perú (Klarén, 1992).

<sup>4</sup> Ver Rosario Flores en esta misma publicación.

del proceso de investigación, sea esta actual, histórica, y cualquiera que haya sido el propósito con el cual fue tomada.

Efectuar hoy una recopilación de fotografías históricas contempla analizar la tarea de una diversidad de sujetos, con diferentes intereses, formatos, tiempos y públicos. El trabajo de archivo intenta recuperar el pasado para tenerlo en el presente, reconstruyendo el imaginario colectivo de la época a través de las fotografías. Implica asimismo una labor de negociación, de pensar qué debe ir, qué se guarda y con qué criterio se quiere fortalecer ciertos aspectos de la historia. La idea es, pues, pensar acerca de las formas en las que se desea preservar la historia para el futuro. Por otro lado, el trabajo de archivo exige una transformación de lo ocurrido en el pasado, en la medida en que cuenta y construye un nuevo discurso de este a partir de viejos documentos.

Este diseño de archivo supone un ordenamiento en una secuencia que facilite su examen. El mismo orden limitará y a la vez propondrá una serie de probabilidad para ejecutar dicho examen, el cual podrá ser estructurado desde perspectivas cronológicas, temáticas, espaciales, etcétera. El modelo escogido ejerce una influencia en el valor de verdad y en el placer experimentado al mirar las fotos (Sekula, 1999), pues indica y conduce la mirada del espectador y los significados que este debe darles. Con la constitución de un archivo, los significados originales que dieron sentido a las fotografías de antaño cambian en el tiempo. Un archivo no es neutral, expresa el poder del autor en acumular y coleccionar, y se posiciona como autoridad en el tema de distribución, colección y lógica secuencial; nuevos significados vienen a suplantar así a los antiguos, con el orden que el archivo brinda a las imágenes. Es claro que el significado fotográfico depende considerablemente del contexto. Lo interesante de los archivos es que pueden desarmarse, cambiar de orden —y posiblemente de significado— según el guión que se les dé.

El archivo permite establecer un fuerte vínculo entre la foto y la historia. Ver un archivo es una ayuda memoria, una forma de recordar lo que ocurrió en el pasado y cómo se quiso registrarlo. Las fotos no son pues el reflejo real de lo que pasó, sino los testigos de la construcción social de la realidad a partir de ciertos intereses. A pesar de la poderosa impresión de realidad impartida por el registro mecánico, las fotografías son representaciones de la realidad parciales, limitadas y fragmentarias (Sekula, 1999).

El conjunto de fotografías en este período de tiempo (mediados del siglo XIX, inicios del XX) no estuvo conformado por registros ingenuos y espontáneos de la cotidianeidad amazónica. La afectividad de las fotos de familia, el ingrediente de aventura en los recorridos de colonos, misioneros y exploradores por los ríos

y montes, y el exotismo de los retratos de indígenas marcaron objetivos específicos y determinados usos sociales. Por otro lado, el registro de tipos sociales también vendría de la mano con la idea de fotografiar y archivar tipos exóticos que eventualmente se desvanecerían producto de su aculturación, modernización y cristianización.

Fotos que fueron tomadas para ser consideradas individualmente, con mensajes propios de un determinado destino, cobran hoy sentido como parte de una colección. El archivo adquiere valor, ya que no es posible ver una foto individual sino por su intertextualidad. Las fotos analizadas siempre están relacionadas tanto con la anterior como con la posterior, y con otras que fueron tomadas por otras personas y en otros parajes. En conjunto revelan tanto un sentido literario como visual, que exige la comprensión del todo antes que la fracción de uno de sus elementos (Silva, 1998, p. 132). No obstante, las fotos todavía pueden tener valor como totalidad y también a nivel de cada objeto por separado.

El actual análisis de la fotografía desde los aportes metodológicos y teóricos de la antropología visual nos invita a entender la imagen no como un fin en sí misma, sino como un medio que permite profundizar en la comprensión de las relaciones intersubjetivas entre el que representa y quien o qué es representado, es decir entre el fotógrafo y su manera de entender la «montaña» y querer compartirla con una audiencia. Pero también entre los sujetos que conforman la audiencia, es decir, entre los diferentes espectadores y usuarios de las imágenes (Rosario Flores, conversación personal, 2008). Así, la imagen revela no solo importante información sobre los sujetos representados sino también los motivos, intenciones y usos de la fotografía en contextos espaciales y temporales específicos. El fotógrafo, al producir una imagen dentro de las limitaciones impuestas por la cámara, el espacio, el tiempo y la luz, puede idealizar, desvalorizar o personalizar a sus sujetos manipulando así la realidad a través de poses artificiales, escenarios, retoques y otros trucos. Entender la realidad y retratarla no parte de un quehacer abstracto sino que está siempre enmarcado en un contexto social e histórico particular.

Independientemente del enfoque que se elija para estudiar las fotografías existe una premisa indispensable: situarnos en el contexto histórico-social al que pertenecen las imágenes, en la circunstancia y tiempo en que fueron hechas y por quiénes fueron realizadas, aunque no siempre pueda obtenerse esta información. De lo que se trata es de utilizar las imágenes para realizar una historia visual en sí misma, en lugar de una mera historia ilustrada. Los archivos fotográficos representan verdaderas fuentes de conocimiento, de ahí que su construcción, preservación y difusión sean importantes para las ciencias sociales, las humanidades y las comunicaciones.

## La fotografía en el Perú

En 1842, pocos años después de haber sido inventado el daguerrotipo en Francia, método que permitía sacar una sola copia fotográfica, el italiano Maximiliano Danti abrió un estudio en la ciudad de Lima<sup>5</sup>. En sus primeros años de arribo, obtener un daguerrotipo resultaba costoso, de manera que solo estuvo al alcance de familias adineradas. El daguerrotipo consistía en hacer uso de placas de metal en las que se fijaban imágenes de mercurio captadas por un lente, lo que generaba solamente un ejemplar, es decir que no podían sacarse copias. Poco a poco fueron llegando fotógrafos atraídos por la bonanza económica del Perú, producto del *boom* del guano.

En 1853 fue introducido en Lima el proceso conocido como colodión húmedo, que permitía realizar un número ilimitado de positivos ampliados, diferenciándose del daguerrotipo y posicionándose además como una tecnología mucho más cómoda y barata (Peñaherrera, 1988). Con esta nueva técnica comenzó el verdadero negocio de la fotografía, que encontró su lugar en el proceso de industrialización e intercambio gracias a la presencia del capitalismo moderno (Majluf & Wuffarden, 2001). Las ventajas ofrecidas por la versatilidad de la copia múltiple sobre el papel se verían reflejadas en la experimentación del registro taxonómico de los individuos, por ejemplo en la cantidad de fotografías de retratos de diferentes tipos indígenas.

A fines de la década de 1850 el daguerrotipo fue completamente abandonado en favor del colodión húmedo de plata, dados sus inconvenientes técnicos como la larga exposición (un minuto en exteriores y dos en interiores). En cambio, con el uso del colodión húmedo la posibilidad de viajes y tomas en exteriores se hizo mucho más fácil para los fotógrafos. Sin embargo, el comercio de imágenes de la «montaña» nunca se mantuvo como un comercio exitoso, como sí lo fueron los estudios fotográficos enfocados en los retratos de familia. Viajar al interior del país era una jornada bastante compleja y peligrosa.

En la década de los sesenta del siglo XIX, la producción, consumo y circulación de las fotografías se difundieron aún más con la llegada de las cartas de visita, cuyo formato de 6 x 9 cm permitió lograr hasta ocho fotos en el mercado fotográfico (Peñaherrera, 1988). Se generó así la democratización del retrato y por su bajo costo logró una enorme popularidad. Fue con el auge de las cartas de visita que se produjeron infinidad de retratos familiares, pero también los llamados «tipos populares», entre los cuales los llamados «chunchos de la selva» fueron retratados como «curiosidades científicas» (Majluf & Wuffarden, 2001) y no como individuos, sino como exponentes raros de un mundo alejado, distinto de la urbe limeña y capitales de

<sup>5</sup> <http://courret.perucultural.org.pe/fotografia.htm>



Europa (Peñaherrera, 1988). Por otro lado, empezó el uso de la fotografía para las exploraciones del interior del país, tanto de la zona andina como de la amazónica. Estas intervenciones visuales de los espacios aún no dominados permitieron ampliar la frontera interna nacional.

Pero la guerra con Chile quebró el emergente negocio fotográfico y solo sobrevivieron algunos estudios en las principales ciudades peruanas. Fue recién en la etapa postbélica que reapareció, pero con intenciones mucho más precisas y funcionales que en las décadas pasadas, ligado a las exploraciones con intereses de apertura de nuevos frentes económicos y vías de comunicación. La República Aristocrática, conformada a partir de 1895, se apoyaría en la fotografía como herramienta para promover la modernización y la integración nacional (Peñaherrera, 1988). La visualización de los espacios, de los caminos y de los avances en la colonización serían sus usos más importantes. Estas mismas funciones se apoderarían de las primeras tomas fotográficas en la Amazonía, como lo refleja el siguiente texto: «Según el Reglamento de la Exposición Nacional de 1892, donde se especifica que los temas fotográficos son libres pero se recomienda las aplicaciones científicas e industriales y las aplicaciones a los servicios públicos» (Peñaherrera, 1988, p. 243).

### **La cámara en la selva: visibilización de la última frontera**

Las primeras fotografías producidas en la Amazonía aparecieron a partir de la década de los sesenta del siglo XIX, principalmente gracias a las labores de expedicionarios, ingenieros, miembros de las fuerzas armadas, viajeros y misioneros, quienes en su mayoría representaban intereses gubernamentales o privados, relacionados a proyectos económicos y políticos. No obstante, también surgirían fotógrafos de estudio con intereses de retratar familias en los espacios urbanos recientemente conformados. Así por ejemplo, con el *boom* del caucho (1880-1910), ciudades como Iquitos lograrían fortuna y, con ella, llegarían a establecerse estudios fotográficos que retratarían a las familias adineradas.

Como se ha dicho, con la aparición de las cartas de visita en la década de los sesenta se representarían con mayor frecuencia que en años anteriores los paisajes exóticos y los «tipos raciales», como rarezas que se distribuían entre miembros de la sociedad europea y de ciudades importantes de América del Sur a manera de objetos-recuerdos. Ambos formatos, fotografías de expedicionarios y cartas de visita, fueron los que más contribuyeron a la creación de una imagen popular de base científica del Perú como un imperio caído, un país atrasado y de indios empobrecidos, cuyo progreso dependería del capital extranjero y de la «montaña» como territorio baldío listo para ser colonizado y modernizado (García, 1992; Poole, 1991).

Según Majluf y Wuffarden (2001) es posible que las primeras representaciones visuales de la Amazonía fueran de la selva central y se hicieran durante la expedición de John William Nistrom al valle de Chanchamayo en marzo de 1869.

El gobierno necesita tener un perfecto conocimiento de la parte del territorio comprendido entre Tarma, las montañas de Chanchamayo y el fuerte de San Ramón, con ese motivo, comisiono a usted —Ingeniero Nistrom— para que marche a explorar esos lugares, haciendo un detenido estudio de sus caminos, los elementos de riqueza que encierra i de todo cuantos recursos importantes examinar [...] para poder dictar [...] las medidas que tiendan a fomentar el desarrollo, prosperidad de aquellos lugares. (Decreto del 28 de diciembre de 1868. En Larrabure y Correa, 1905-1909, p. 453).

Desde su creación, la cámara fotográfica se constituyó en un logro de la tecnología moderna y en un símbolo de progreso. La modernidad en el Perú involucraba necesariamente la transformación de los espacios. El soporte ideológico del proyecto modernizador de fines del siglo XIX quiso celebrar la construcción de una nación culta, civilizada y con características similares al resto de países desarrollados, y para dicho ideal había primero que conocer las fronteras de la nación y delimitarlas. Los años de progreso y de tranquilidad económica generados por el comercio del guano a mediados del siglo XIX darían la bonanza económica que el país esperaba. Esta situación generó el afán de creación de caminos, de apertura de rutas de penetración al oriente, uniendo las cabeceras serranas con la ceja de selva y, con ello, la consecuente estimulación de la colonización en la Amazonía.

Pero para dicho proyecto primero era necesario conocer el territorio nacional y su geografía, con el fin de efectuar luego las correspondientes referencias geopolíticas y mapeos. De ese modo, se realizaron expediciones con el objetivo de conocer la geografía del país, descubrir los recursos naturales, estudiar los ríos amazónicos, averiguar su navegabilidad y las posibilidades que ofrecían para el transporte de pasajeros y mercancías.

Desde una perspectiva geopolítica, la cámara expresaba la necesidad de explorar el límite con lo desconocido y las ganas de expandir, cuidar y controlar el territorio, así como divulgar entre la opinión pública urbana los avances del proyecto de dominio del espacio. El papel de la fotografía en este sentido fue el de la vigilancia de los territorios desconocidos y de lo que se hacía o no en ellos. Su uso fue más que una necesidad, un instrumento de trabajo. Los principales motivos referenciales plasmados dentro de la temprana fotografía amazónica peruana fueron el territorio, su proceso de transformación de una *tierra ignota*, desconocida y amenazante a un espacio domesticado, dominado por medio de los caminos de penetración y el asentamiento de colonias.

## Ideología modernizadora a través de la fotografía

Las fotografías, si bien respondieron al interés particular, sensibilidad y creatividad de los fotógrafos, cumplieron a su vez roles sociales y políticos específicos. Los empresarios y exploradores, tanto para el caso de los Andes como de la Amazonía, fueron las figuras principales en la fotografía de la geografía del Perú.

Los viajes científicos, los primeros eventos que harían uso de la fotografía en la Amazonía, sirvieron para hacer del país —y específicamente de la «montaña»— un espacio inteligible, ordenado y conocible. Las motivaciones y anhelos más políticos de modernización en el Perú empezaron por el uso de la tecnología para la dominación del espacio y el logro del progreso. El ideal era entonces acceder, modernizar y capitalizar los espacios no colonizados para convertirlos en frentes económicos y desarrollar sistemas capitalistas.

El realismo importado por la imagen fotográfica no fue simplemente el elemento material sino también el sistema discursivo del que formó parte la imagen contenida. La objetividad estaba relacionada a que dicha imagen era producto directo de un objeto, la cámara, y no de la persona. La cámara proveería la información mecánica y científicamente objetiva, es decir, que se posicionaba como productora de un nuevo tipo de conocimiento científico, real. Así, la certeza de la representación visual se elevó a una naturalización de lo meramente cultural. La propia definición de foto como «documento» suponía entonces una noción de verdad oficial e incuestionable (Majluf & Wuffarden, 2001).

La manera en la que la naturaleza era enmarcada en la fotografía dependía de cómo estos actores definían las iniciativas y entendimientos económicos y sociales de la relación entre la nación y sus territorios. La idea era usar la cámara en la selva para justificar la necesidad de transformar la «montaña», que fue así construyéndose visualmente como un espacio de explotación y aprovechamiento.

El Estado y las diferentes empresas interesadas en incorporar los territorios orientales a la nación con fines comerciales se valieron de la imagen retratada en los viajes exploratorios para visibilizar las noblezas de dicho espacio geográfico. Los fotógrafos de viaje serían las piezas claves para la visualización de las fronteras geopolíticas, los recursos naturales, la navegabilidad de los ríos y, sobre todo, de los habitantes de ese lugar indómito. Además, se abría la oportunidad para ir creando una presencia estatal en aquel espacio aún misterioso para la reciente república. La representación de la «montaña» fue en mayor medida expuesta en medios de comunicación como *El Perú Ilustrado*, *Campo y Ciudad* o *Varietades*. El poder de la prensa fue clave para entender la legitimación de la presencia del Estado en la Amazonía, ya que permitía verlo directamente.

### Sujetos de la «montaña»

Pese a los objetivos nacionales, había aún un problema mayor: la existencia de indígenas que habitaban extensos paisajes amazónicos. Fue en este contexto que los grupos dirigentes peruanos impulsaron la institucionalización de la acción misionera. A fines del siglo XIX, los misioneros serían la punta de lanza de la penetración en el oriente amazónico con el objetivo explícito de civilizar al indígena y de incorporar la región al Estado-nación en construcción. Para los misioneros, el uso de la fotografía tuvo un sentido completamente funcional. Uno de sus principales propósitos fue poder reflejar ante el Estado, que subvencionaba su estadía y su accionar, la importante labor civilizadora que realizaban con los indígenas.

Desde mediados del siglo XIX hasta comienzos del XX la política de Estado asignó a los misioneros católicos una triple función: (i) desde una perspectiva económica, la transformación del bárbaro autosuficiente en sujeto productor, (ii) desde lo ideológico político, la mutación del salvaje en ciudadano y (iii) desde una perspectiva geopolítica, la ocupación e incorporación del oriente al Perú republicano (García, 2001, p. 17). Los misioneros reprodujeron la imagen del indígena como un niño irresponsable, pasivo y estancado en una etapa inferior del desarrollo de la humanidad, pero capaz de ser rescatado mediante estrategias adecuadas como la evangelización.

La cámara en ese entonces se convirtió en un arma de poder, en un mecanismo de dominación que otorgó a las imágenes un poderoso mensaje de propaganda y legitimación de su labor. Las fotografías de los misioneros sirvieron para idealizar su rol, enfatizando el sacrificio, la dedicación e incluso el martirio que implicaba vivir entre los pueblos salvajes.

Las fotos que fueron tomadas al servicio de las misiones eran vendidas a un público blanco en Europa y a autoridades criollas, personalidades importantes en las capitales de países americanos (Ecuador, Perú, Brasil, Colombia), con la intención de conseguir apoyo moral y financiero. Así, las imágenes pretendían vender la domesticidad, el sometimiento de los indígenas, las almas ya salvadas y las costumbres salvajes ya abolidas. Ese cambio en el indígena debía finalizar con un cambio moral (Muratorio, 1992). Las fotos de indígenas son ejemplos del cambio controlado, del proceso de civilización y de desvanecimiento de la barbarie, proceso por el cual, como parte de la ideología moderna y darwinista, fueron completamente naturalizados.

Para los pensadores y la opinión pública del siglo XIX, la inmigración de personas blancas, europeas y la colonización de los espacios amazónicos en manos de los

«chunchos» constituían la fórmula perfecta para lograr el ansiado progreso del Perú. En dichos tiempos, las tesis del darwinismo social permitieron la justificación de la opresión sobre los indígenas por considerarlos raza inferior y obstáculos para el progreso, la integración nacional y el crecimiento de la economía (García Jordán, 1992). Así, por ejemplo, el indígena analizado desde los patrones raciales, de progreso y de cultura de la época sería considerado lo abyecto, lo distinto que había que transformar. Ya en ese entonces, la imagen estaría al servicio de los procesos de discriminación y de la conformación del concepto moderno de raza.

Al ser considerada una tecnología que capturaba la realidad tal y como era, la fotografía se usó como una prueba fehaciente del atraso racial e inferioridad cultural de los sujetos fotografiados (Poole, 1991). La foto conformaba identidades e imaginarios de la gente en las imágenes (Poole, 2000), generando y reproduciendo sentimientos culturales respecto a los indígenas, los inmigrantes y los colonos. Para los políticos de esos tiempos se podía construir un Perú civilizado a partir de los blancos, y para ello había que promover su inmigración. Las fotografías de los inmigrantes dominantes de la naturaleza agreste certificaban las tesis darwinistas aplicadas en el Perú, justificando de esta manera la opresión de los blancos y mestizos sobre los grupos indígenas (García, 1992, p. 961). El objetivo del discurso colonial presente en las fotografías de la época era construir al colonizado como población de tipo degenerativo en la base del origen racial.

La República Aristocrática dio por sentado que los principales problemas del Perú eran la ausencia de inmigrantes y la presencia de indígenas. Su existencia desordenada, desconocida y casi invisible, salvo por los casos de reducciones de los misioneros, hacía mucho más difícil el proceso de ordenamiento geopolítico del territorio amazónico. En la medida en que se trataría de sujetos «no racionales» sería necesario un progresivo sometimiento hacia el camino de la razón y de la civilización en detrimento de la barbarie. Esta posición caló intensamente en intelectuales y políticos de la época. Por ejemplo «La tesis sobre la inmigración en el Perú» de Juan Francisco Pazos Varela, en torno a las causas de la elevación y/o postración de las naciones, lamenta la existencia en el Perú de una raza cuya naturaleza y cultura correspondían a una raza inferior, incapaz de progreso (Pazos Varela, 1891, en García, 1992, p. 969).

«El salvaje es pobre, no tiene más que la ropa del cuerpo [...] traidores i alevosos, esperan el momento de ofender a mansalva sin que los detenga ni el buen trato ni los regalos que se les ofrece» (Decreto 1869. Informe del jefe de la expedición exploradora de los valles de Chanchamayo, coronel Pereira, 28 de diciembre de 1868. En Larrabure y Correa 1905-1909, pp. 455- 457).

## La fotografía como tecnología disciplinaria de la mirada

En el siglo XIX, la fotografía fue una tecnología disciplinante de la mirada. Dicha disciplina incluía percibir e interiorizar lo que había que temer, pero también saberlo dominar y conquistar. El acto de ver produjo (y aún lo sigue haciendo) sentimientos culturales y la confirmación de otros previos. Al disciplinar la mirada, la fotografía condicionaba el gusto, la estética y la distinción entre lo moral y lo amoral, tanto en términos de sujetos como de espacios y de culturas.

Las fotografías contribuyeron notablemente a la construcción de un imaginario sobre la Amazonía y de los sujetos que la habitaban. La constitución de este imaginario, visto como un sistema de referencias hacia un sujeto y un lugar, desbordaba la posibilidad de comprobar el conocimiento generado con la experiencia y la realidad. Más bien encontró profundas relaciones con la fantasía, la sensibilidad y el «sentido común». La narrativa visual que contribuyó a la construcción de representaciones reales del mundo también apoyó la construcción de fantasías e historias sobre el espacio amazónico, del otro indígena —exótico y temible—, y de tesoros perdidos y templos sagrados. Así, se revivió el mito de El Dorado colonial<sup>6</sup>.

Las fotografías obligaron a la intuición, a la imaginación, eran invitaciones a la realidad pero también a la fantasía. Lejos, pues, de consolidar la visión racional y científica del mundo, una visión de fantasía sobre el otro iba cuajando también, produciendo estereotipos y tipologías raciales que combinaban la atracción y el horror por ese otro conocido y desconocido a la vez, generando una constante «ficcionalización» del indígena y de la selva misteriosa y agreste. Laboratorio propicio para el «imaginario», la selva supo enmarcar en su ambiente extraño y poco accesible muchos de los miedos y sueños de Occidente, lo cual la hizo más atractiva de conocer y dominar. Por su parte, el indígena amazónico encarnó la representación de la existencia de seres humanos distintos a los seres humanos normales u occidentales.

El encanto con que las imágenes envolvieron a las personas se multiplicaba con aquellas de gente del mundo no occidental que al parecer se asemeja y no se asemeja a uno. Resultó ser un interés casi morboso por conocer lo que existe de desconocido, misterioso e inexplorado. Lo más poderoso del discurso, que en este caso se contempla desde una narrativa visual, es que su valor de verdad y de legitimación trasciende las propias posibilidades de comprobación de la realidad, ya que la fotografía en sí misma es la evidencia, la experiencia y la prueba fehaciente de lo que puede ser probado o lógicamente construido (Bhabha, 1999).

<sup>6</sup> El origen del mito de El Dorado se remonta al siglo XVI, cuando exploradores españoles hacían referencia a lugares ricos en recursos (Soria, 2006).

La observación de imágenes fotográficas también fortalece y cuestiona creencias y valores, condiciona la construcción de otredad y la delimitación del espacio del otro (Sekula en Poole, 2000). Delimitar el espacio familiar y el ajeno ha sido una tarea constante del hombre desde que desarrolló la fascinación por descubrir lo diferente, lo exótico y reafirmar su propia identidad.

La representación está estrechamente ligada a la significación. Asimismo, se dotó de sentido a la Amazonía y a los indígenas de acuerdo a la forma en que fueron representados, a los sentimientos que se les asociaron y a los usos que se les dieron. A diferencia de otras artes, como la pintura y la novela, que en parte se originaban en la creatividad e imaginación del artista, la técnica objetivizadora de la cámara fue ejemplo de certeza y realidad. Así, el interés por conocer al indígena y a la «montaña» como espacio, a través de la fotografía, se centró principalmente en descubrir ese otro mundo y buscar aquellas diferencias cosméticas de las sociedades «no civilizadas, desmodernizadas o tradicionales», más que en un genuino interés por conocer sus características ontológicas.

El análisis de la constitución del sujeto indígena a través de la imagen fotográfica debe entenderse desde la producción de un discurso colonial sobre la otredad. Una otredad ambigua que se definió por la fuerza de la ambivalencia en la descripción de lo atractivo y lo horroroso, lo domesticado pero aún salvaje. Esa otredad que contempla lo desconocido y lo abyecto también es conocible y visible a través de la fotografía.

### **Conclusiones y desafíos**

El conjunto de fotografías de la «montaña» a partir de mediados del siglo XIX generó una revolución en las formas de representación y de producción de discursos sobre el interior del país, los ideales de modernización y los retos para la regeneración de la nación peruana. Estas fotografías contribuyeron a la configuración de un nuevo mapa imaginario del Perú dirigido a la expansión de la conciencia territorial de la nación y a la proyección hacia afuera de sus enormes potencialidades —relacionadas sobre todo a la extracción de recursos— y a sus ventajas geopolíticas, proporcionando un lugar cada vez más marginal al indígena que habitaba territorios amazónicos, tratando de desplazarlo e invisibilizarlo en este nuevo mapa visual. Así, la forma de representar a la «montaña» en el siglo XIX no partía de la existencia de una brecha entre el paisaje y los nuevos anhelos del discurso modernizador, sino más bien de una correlación implícita. Dicho de otro modo, la fotografía de la Amazonía propiciaría un reconocimiento geográfico de lo nacional y una conciencia del espacio principalmente para su aprovechamiento.

Este acercamiento hacia la «montaña» supo mantener y fortalecer las distancias y diferencias raciales y culturales apoyadas por la ideología modernizadora del positivismo, que veía a los indígenas como obstáculos del progreso, de manera que su dominio estaba completamente justificado. Lo indígena no pudo negociar su inserción sino que fue adaptado violentamente al Estado-nación.

La fotografía ha ayudado a reconstruir la historia de manera visual, no solamente complementándola, sino contando ella misma una historia. Se ha tratado de recuperar la memoria y el recuerdo que cientos de sujetos, ahora muchos de ellos anónimos, han construido sin haberlo pensado o querido. Es decir, se ha creado archivo y se construyó un espacio en buena parte gracias a la imagen, más que a otros formatos como la literatura, por su capacidad de llegada a una audiencia mayor.

Pese a su visibilización como espacio y a la del indígena como sujeto, la «montaña» como geografía no se indigenizó y más bien trató de evitarse esta posibilidad (caso contrario a lo que ocurrió en los Andes). Por tal razón, nos queda como reto emprender una nueva investigación que compare la producción y circulación de imágenes del espacio amazónico con el andino en el mismo intervalo de tiempo, con la finalidad de encontrar similitudes y discrepancias y con ello poder ampliar la construcción de una historia visual. Una primera iniciativa de análisis radicaría en que las imágenes de los indígenas amazónicos como representaciones de tipos sociales no generaron nuevas formas de resistencia al discurso colonial inmerso en las fotos. En cambio en el caso andino, por ejemplo, los neoindianistas cusqueños de las décadas de los cuarenta y los cincuenta buscaron enfrentar la mirada controladora para revalorar los patrones estéticos y un romance y emoción andinos (Poole, 1993, p. 159). Al menos ningún estudio sobre el tema se ha llevado a cabo. Emprender un diálogo con la producción de las imágenes andinas de la misma época resulta idóneo en la medida en que existe bastante material sobre cultura visual andina (Majluf & Wuffarden, 2001; Majluf, 2000; Poole, 2000).

Se trata de conjugar en un mismo espacio las representaciones de una diversidad de actores y lugares (ciudades, comunidades, ríos, monte). Se trata de visibilizar y hacer presente una historia que se ha mantenido ajena a la construcción de la historia nacional. Es pues la reconstrucción de una historia a través de objetos como las fotografías.

Finalmente, quisiera terminar volviendo al tema del archivo. La importancia de la construcción de un archivo y de pensarlo como una herramienta para el desarrollo de la antropología visual radica no tanto en la posibilidad de generar una memoria colectiva, pero sí de tender puentes entre la antropología visual y la historia. El reto ahora es saber cómo incorporar la historia entredicha en las imágenes y los discursos detrás de estas, además del contexto histórico, en la constitución del archivo. ¿Es posible que esa lectura se refleje en la sistematización del archivo?



## BIBLIOGRAFÍA

- Bhabha, Homi (1999). The Other Question. En Jessica Evans y Stuart Hall (eds.), *Visual Culture; The Reader*. Londres: Sage.
- Bourdieu, Pierre (1999). The Social Definition of Photography. En Jessica Evans y Stuart Hall (eds.), *Visual Culture; The Reader*. Londres: Sage.
- Contreras, Carlos & Marcos Cueto (2007). *Historia del Perú contemporáneo: Desde las luchas por la independencia hasta el presente*, cuarta edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y Universidad del Pacífico.
- García Jordán, Pilar (1992). Reflexiones sobre el darwinismo social: Inmigración y colonización, mitos de los grupos modernizadores peruanos (1821-1919). *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, tomo 3. Lima.
- García Jordán, Pilar (2001). *Cruz y arado, fusiles y discursos: la construcción de los orientes en el Perú y Bolivia, 1820-1940*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Estudios Peruanos.
- Janssen, Verónica (2002). *Cajamarca: Un siglo de fotografía, 1850-1950*. Lima: Antares.
- Klarén, Peter (1992). Los orígenes del Perú moderno, 1880-1930. En Leslie Bethell (ed.), *Historia de América Latina*, Vol. 10. Barcelona: Crítica.
- Larrabure y Correa, Carlos (1905-1909). *Colección de leyes, decretos, resoluciones y otros documentos oficiales referentes al departamento de Loreto. Años 1802-1905. Formada de orden suprema*. Edición oficial, 18 tomos. Lima: Imprenta La Opinión Nacional.
- La Serna, Juan Carlos (2007). Representaciones de la cotidianeidad y cultura material de los colonos de la montaña a través de las imágenes. Chanchamayo, 1890-1930. Ponencia en el VII Encuentro Internacional de Etnohistoria de América Latina Comparada. Presentada en el Simposio de Estudiantes de Antropología de la PUCP, Lima.
- Majluf, Natalia (2000). Photographers in Andean Visual Culture: Traces of an Absent Landscape. *History of Photography, South America* 24(2). Londres, Filadelfia: Taylor & Francis.
- Majluf, Natalia & Luis Eduardo Wuffarden (2001). *La recuperación de la memoria: Perú 1842-1942*. Madrid: Fundación Telefónica.
- Mitchell, Timothy (2004). Orientalism and the Exhibitionary Order. En Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, segunda edición. Londres: Routledge.
- Mora, Carlos (2007). La configuración del espacio regional de la selva central. *Quehacer* 165.
- Moss, Miles (1909). *A trip into the interior of Peru*. Lima: Charles Southwell.

- Muratorio, Blanca (1992). *En la mirada del otro*. Ensayo introductorio. En Lucía Chiriboga, *Retrato de la Amazonía: Ecuador 1880-1945*. Quito: Libri Mundi.
- Pease, Franklin (1993). *Perú: Hombre e historia. La República, tomo III*. Lima: Edubanco.
- Peñaherrera, Liliana (1988). Historia de la fotografía en el Perú. *Lienzo 8*. Lima: Universidad de Lima.
- Poole, Deborah (1991). Fotografía, fantasía y modernidad. *Márgenes: encuentro y debate 8*.
- Poole, Deborah (1993). Fotografía y modernismo en el Perú de inicios del siglo XX. *Márgenes: encuentro y debate 10/11*.
- Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Pratt, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes: Travel, Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.
- Sachs, Aaron (2003). The Ultimate 'Other': Post Colonialism and Alexander von Humboldt's Ecological Relationship with Nature. *History and Theory 42(4)*. Blackwell Publishing for Wesleyan University.
- San Román, Jesús (1975). *Perfiles históricos de la Amazonía peruana*. Lima: Ediciones Paulinas, Publicaciones CETA.
- Santos, Fernando & Frederica Barclay (1995). *Órdenes y desórdenes en la selva central: Historia y economía de un espacio regional*. Lima: IEP/IFEA/FLACSO-Ecuador.
- Sekula, Alan (1999). Reading an Archive. En Jessica Evans y Stuart Hall (eds.), *Visual Culture: The Reader*. Londres: Sage.
- Silva, Armando (1998). *Álbum de Familia: La imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Norma.
- Soria, Belén (2006). El Dorado republicano. Visión oficial de la Amazonía peruana: 1821-1879. Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- Soria, Belén (2007). Colonización amazónica 1884-1900. Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- Tagg, John (2005). *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.

## ¿LA FOTOGRAFÍA COMO REGISTRO O COMO DISCURSO? REFLEXIONES EN TORNO A UNA TEORÍA DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA<sup>1</sup>

Nelson E. Pereyra Chávez

Una pared en ruinas, una puerta desnivelada y un piso en el que se acumulan los restos del techo componen la imagen. Casi al centro, un cuerpo oscuro enrolla un retrato gigantesco que se ha desprendido de un marco colgado en la pared del fondo. Al hacerlo dirige su mirada hacia el personaje que aparece en el retrato, mientras que este —en posición invertida— parece mirarnos a nosotros. Hacia la derecha del encuadre el estuco desprendido deja ver una pared de adobe, mientras que a la izquierda la puerta semiabierta conduce la mirada hacia una galería donde también se observan los restos del piso. Finalmente, en la parte superior de una puerta, un débil rayo luminoso intenta capturar nuestra atención (figura 1).

No se trata de la foto de un simple caserón en ruinas. Por el retrato que aparece en la imagen deducimos que capta una oficina pública, destruida tal vez por algún sismo de intensa magnitud o por el bombardeo de un ejército aniquilador. Y esta última es precisamente la opción adecuada: la imagen corresponde al local del Concejo Distrital de Vilcashuamán, en el departamento de Ayacucho, después de haber sido devastado por un ataque de Sendero Luminoso en agosto de 1982. Y el personaje que aparece en el retrato enrollado es el entonces presidente de la República Fernando Belaunde Terry<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> El borrador de este texto fue leído y discutido en el seminario «La imagen como problema: una mirada desde la antropología» que se realizó en Lima, en la Pontificia Universidad Católica del Perú, los días 6 y 7 de noviembre del 2008. Muchas de sus ideas originales fueron posteriormente replanteadas a la luz del enriquecedor debate producido en dicho seminario. Agradezco la gentileza de Gisela Cánepa por haberme invitado a participar en el evento.

<sup>2</sup> La fotografía fue tomada por Óscar Medrano y apareció en la edición de la revista *Caretas* que informaba sobre el asalto terrorista a Vilcashuamán. Posteriormente fue reproducida en el libro *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú* de Gustavo Gorriti (Lima: Apoyo, 1990), y luego incluida en la exposición «*Yuyanapaq: Para recordar*», organizada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación.



**Figura 1.** Un retrato del presidente Fernando Belaunde es recuperado luego del ataque senderista contra el local del Concejo Distrital de Vilcashuamán, Ayacucho, en agosto de 1982 (fotografía de Óscar Medrano, publicada por primera vez en la revista *Caretas*).

Aparentemente esta imagen —al igual que cualquier fotografía; al igual que las demás fotografías— testimonia con precisión un hecho particular de nuestra historia reciente, pero desde que la vi por primera vez pienso que no se trata de ello. Creo que encierra cierto poder que hace que dirija mi atención hacia la confrontación de miradas entre el personaje central —el presidente colocado en posición invertida— y yo, el espectador, y que la devuelva hacia el encuadre total. Genera ciertos sentimientos en mí que hacen que la califique y valore como una de las más simbólicas entre muchas otras que he visto.

Todo esto me lleva a pensar en la manera en que los antropólogos, sociólogos e historiadores hemos reflexionado y teorizado sobre las fotografías. Hace ya mucho tiempo que nuestras disciplinas han incorporado con algo de éxito a su *background* este soporte iconográfico, de tal modo que hoy en día no hay científico social alguno que declare prescindir de él. Sin embargo, creo que esta incorporación y maduración han sido desiguales por responder a diversos criterios y convenciones, hasta provocar un empleo nada aparejado de imágenes. Mientras que algunas disciplinas, como la arqueología o la historia, utilizan insistentemente las fotografías para el registro detallado o la ilustración de la información escrita, la antropología está avanzando a grandes pasos para definir una especialidad de las imágenes usadas en el conocimiento de la cultura: la antropología visual.

Mas no nos desalentemos en este camino. Considero que estas desigualdades resultan un campo fértil de estrategias y métodos que pueden ser aprovechados para la siembra teórica. Y lo que voy a hacer a continuación es precisamente ello: intentar pensar y reflexionar sobre las posibilidades que ofrece la fotografía para todos aquellos que están interesados en hacer labor científica con ella y sobre ella. Específicamente, intento discutir teorías y metodologías usadas para su estudio, además de echar una mirada a algunas de las investigaciones existentes sobre el tema, centradas en la labor de reconocidos fotógrafos de nuestro medio.

Quiero emprender esta discusión basándome en la experiencia que obtuve en estos últimos años al dedicarme a la exploración e investigación de la fotografía en Ayacucho (Pereyra, 2007). Puedo decir que en el transcurso de esta tarea no solo observé viejas reproducciones elaboradas por los fotógrafos locales, sino que también me enfrenté con disquisiciones teóricas e imágenes consagradas por los críticos de fotografía o por el paso de los años. Lo que intento hacer en este ensayo es, entonces, discutir todo ello, no para ofrecer un programa teórico sólido y coherente que pueda ser aplicado al análisis de las fotografías, sino simplemente para exponer algunas ideas, motivar interés y generar respuestas que establezcan y enriquezcan el debate, hasta tal vez hacer surgir derroteros para futuros ensayos o investigaciones.

## **LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO**

Deseo iniciar mi reflexión teórica con la idea compartida por la mayoría de antropólogos e historiadores de que la fotografía es un documento gráfico de hechos históricos o antropológicos. Para esta postura la fotografía es «objetiva» porque es el registro más o menos permanente de una imagen mediante procedimientos ópticos y químicos que la forman sobre una película y la fijan permanentemente en un soporte de cobre, vidrio o papel. De este modo la cámara puede captar con precisión una cantidad ilimitada de detalles y perpetuar el registro fijado en el soporte, a diferencia del ojo humano por ejemplo, que registra un número limitado de fenómenos, los selecciona y almacena temporalmente en una memoria humana que es a la vez olvidadiza. Por lo tanto, la cámara es considerada como neutral: su mismo uso es garantía de objetividad y su producto final, la foto, se convierte por obra y gracia de la cámara en objetiva y documental, obligándonos a los observadores a creer en ella. Como dice André Bazin:

La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado

efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una *transfusión de realidad de la cosa a su reproducción* (Bazin, 1996, p. 18; las cursivas son mías).

Esta «transfusión» de la que nos habla Bazin se refiere a la creencia de que la fotografía, al ser mecánica, consigue que los objetos mismos impriman su imagen por medio de la acción óptica y química de la luz, reflejándose de tal modo que la imagen establece una «íntima conexión» con los hechos del momento<sup>3</sup>. Así también esperamos encontrar en ella un testimonio documental, ya que satisface «nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido» (Bazin, 1996, p. 17).

Por ser un documento, entonces, la fotografía es también una fuente o huella de hechos históricos o culturales posibles de ser aprehendidos sensitivamente mediante ella (Alfía, 2005). «También un poema, un cuadro, un drama son para nosotros documentos, testimonios de una historia viva y humana, saturados de pensamiento y de acción en potencia», nos dice el célebre historiador francés Lucien Febvre (1970, pp. 29-30).

Siguiendo estas recomendaciones, los antropólogos e historiadores han escrutado las fotografías creyendo encontrar en ellas el registro de coyunturas determinadas, realidades particulares o formas propias de identidad moderna y nacional (Poole, 1991). Así, las imágenes de los fotógrafos extranjeros residentes en Lima (Vilroy L. Richardson, Henry de Witt Moulton, hermanos Courret) fueron interpretadas como la documentación de la modernización emprendida en la capital a mediados del siglo XIX (cuando fue beneficiada con los ingresos guaneros) y de su posterior cancelación durante la guerra del Pacífico (Majluf & Wuffarden 2001; figura 2). De igual modo, las imágenes que lograra Sebastián Rodríguez en Morococha son tomadas como el registro de la confrontación entre los pobladores de la zona rural y las demandas de la explotación minera (Antmann, 1987). Asimismo se considera que las famosas fotografías de Martín Chambi grafican el dilema de la identidad mestiza emergente en medio de la sociedad regional cusqueña de inicios de siglo o la existencia del indígena puro, histórico y auténtico que estaba en proceso de desaparición (Huayhuaca 2001; Poole, 2000). Y finalmente se cree que Baldomero Alejos registró las convenciones sociales, los personajes y la cultura cotidiana de una sociedad mestiza local: la de Ayacucho en las primeras décadas de la pasada centuria, algo titubeante hacia la modernización (Mohanna, 2001; Millones, 2005).

<sup>3</sup> Esta es la posición del crítico fotográfico Rudolf Arnheim, que es discutida por Castro, 1993.



**Figura 2.** El balneario de Chorrillos destruido por el ejército chileno antes de la ocupación de Lima, en enero de 1881 (foto de Eugenio Courret, registrada en la Biblioteca Nacional del Perú).

Al respecto, Roland Barthes (1972, p. 116) sugiere que la fotografía es análoga a la realidad y por lo tanto carente de código<sup>4</sup>. Es «la única que está exclusivamente constituida y ocupada por un mensaje 'denotado' [qué es lo que aquí se ve] que agotaría por completo su ser» (p. 117), sin dejar lugar para el desarrollo de un mensaje secundario o connotado (qué significa lo que aquí se ve). En suma, en ella tenemos símbolos mas no códigos y, a semejanza del cine, consiste en un sistema pobre cuya semántica no tiene sentido.

Sin embargo, la analogía fotográfica puede ser objeto de connotación puesto que en ella existen elementos retóricos o técnicas de significación susceptibles de funcionar independientemente como mensaje secundario. Estos tienen que ver con los diferentes niveles de producción (selección, tratamiento técnico, encuadre, compaginación) que se encuentran en la superficie fotográfica y que constituyen un código de connotación de tipo histórico o cultural porque interviene en ellos el hombre. Agrega Barthes que «encontrar este código de connotación sería, entonces, aislar, enumerar y estructurar todas las partes de la superficie fotográfica, cuya discontinuidad misma depende de un cierto saber del lector o, si se prefiere, de su situación

---

<sup>4</sup> Esta idea de la carencia de código le permite a Barthes aislar la fotografía de las otras formas de reproducción que no son análogas a la realidad (la literatura o la pintura) y a la vez crear una particular propuesta semántica para ella.

cultural» (p. 124)<sup>5</sup>. De este modo, a través del estilo, la fotografía sería un lenguaje factible de ser leído, sin perder su carácter denotativo de la realidad.

Una vez establecida la premisa de la connotación fotográfica, Barthes se interroga sobre su lectura y sobre el efecto específico que produce en el observador. Con respecto a lo primero señala que, una vez vista por este, es captada por un metalenguaje interior que la connota nuevamente de manera «perceptiva», en concordancia con la connotación retórica señalada anteriormente y que dará paso a otros modos de connotación más particulares de tipo cognitivo, ideológico, ético e incluso político. En suma, la connotación fotográfica se convierte en una actividad institucional, una forma que utiliza la sociedad total «para tranquilizarse, y captar así la medida, los rodeos y la función profunda» del esfuerzo fotográfico (p. 126). Con respecto a lo segundo, Barthes intentará buscar la esencia de la fotografía a través de elementos concretos y puntuales que forman parte de la imagen fotográfica y que tienen connotaciones filosóficas y existenciales que finalmente hacen que prefiramos o descartemos una fotografía (Barthes, 1982, p. 21). Sobre este asunto volveremos más adelante.

Desde la sociología, Pierre Bourdieu ha lanzado su punto de vista sobre el realismo fotográfico, señalando que la fotografía es definida como un modelo de veracidad y objetividad porque está subordinada a las categorías y cánones de la visión tradicional del mundo. Es que la práctica fotográfica, al formar un campo de ambigüedad y autonomía, responde por un lado a las convenciones pictóricas heredadas de la modernidad y por el otro está sujeta a la definición de la función social de la fotografía. Al respecto, Bourdieu nos dice lo siguiente: «Si es verdad que 'la naturaleza imita al arte', es normal que la imitación del arte aparezca como la imitación más natural de la naturaleza» (1989b, p. 122). De este modo, aparece una convención ambigua que subordina la elección fotográfica recreándola con objetividad. Sin embargo, este tipo de práctica finalmente deviene en conservadora para el sociólogo francés, puesto que no está interesada en jugar con todas las posibilidades de la fotografía para transformar el orden convencional de lo visible. Sobre esto volveremos más adelante.

Como se habrá notado, la idea de la fotografía realista ha sido fuertemente reprochada desde diversos puntos de vista. Barthes y Bourdieu, desde la semiología y la sociología respectivamente, la han cuestionado al argüir que la fotografía es connotativa y ambigua. Desde la anatomía se incide en las notables diferencias entre

---

<sup>5</sup> Un buen texto introductorio a las densas propuestas semánticas de Barthes en torno a la fotografía es el prólogo escrito por Joaquim Sala-Sanahuja para la edición castellana de *La cámara lúcida* (Cf. Barthes, 1982, pp. 11-26).



los procesos fotográficos y visuales, argumentándose que estos últimos son medidos por un referente interpretativo de tipo social, político y cultural. Y desde la crítica fotográfica se señala que el proceso fotográfico es una relación entre algo que estaba delante de la cámara (que no tiene necesariamente visos de realidad) y la imagen, en la que existen pasos, aspectos individuales y hasta un resultado final que pueden ser descritos con las categorías de «caracterización» y «caracterizar».

Por ejemplo, un lente dado caracteriza las cosas en mayor detalle que otro lente, mientras que el producto final del proceso, es decir la fotografía, es una caracterización de algo. Dice Castro —recurriendo a las ideas del crítico Joel Snyder— que esta caracterización «puede ser exacta e inexacta, puede referirse a algo real o a algo que ya se ha fabricado». Así, es imposible sostener la idea de que los objetos mismos imprimen su imagen, puesto que *«es la luz reflejada por los objetos y refractada por los lentes la que es el agente en el proceso, no los 'objetos físicos mismos'. Estos 'objetos físicos' no poseen una única imagen —su imagen— sino que la cámara puede manipular la luz reflejada para crear un número infinito de imágenes»* (Castro, 1993, p. 59; las cursivas son mías). Puesto que la fotografía es resultado de un proceso de creación, entonces ocurriría un desfase entre la apariencia visual de la foto y la conexión con la apariencia que tuvieron los «hechos del momento». Según esta idea, «la fotografía no puede ser veraz porque una cámara no registra la realidad preexistente ni independiente» (Pink, citado en Martín, 2005).

No olvidemos que la imagen es también poco veraz porque en el proceso actúan el fotógrafo (responsable de la manipulación de la cámara) y los consumidores (los observadores de la foto final). Como dice Eva Martín citando a Sarah Pink:

La gente usa las cámaras para crear imágenes que a su vez crean y evocan una realidad que es tanto pasada como presente. Las cámaras son usadas y manipuladas por aquellos que se encuentran a ambos lados del visor: no solamente el fotógrafo manipula la imagen que toma; los «sujetos» fotografiados pueden también manipular y organizar la manera en que son fotografiados, pueden hacer esto teniendo fines personales o políticos en mente (Martín, 2005).

Hay que señalar que, en esta doble manipulación, fotógrafos y consumidores no actúan en función de los conocimientos visuales o mecánicos del proceso, sino motivados por las convenciones provenientes de la tradición pictórica o simplemente por su experiencia cotidiana (Castro, 1993, p. 60)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Esto también fue señalado por Bourdieu, aunque para él los actores del proceso se mueven ambiguamente entre las convenciones clásicas y los *habitus* cotidianos (Bourdieu, 1989b).

Esta doble manipulación del proceso fotográfico es tomada en cuenta por algunos historiadores desde hace un buen tiempo. Peter Burke (2001, p. 27), citando al estudioso de cine Siegfried Kracauer, señala que los fotógrafos, al igual que los historiadores, seleccionan qué aspectos del mundo real van a retratar. Por ello las fotografías tienen un doble estatuto: primero como algo histórico, puesto que son producto de intereses e intenciones de fotógrafos y consumidores; y luego nuevamente como documentos que nos acercan a los diversos aspectos de la cultura material de los hombres del pasado, mas no testifican ni menos registran la realidad. Por lo tanto, precisan ser sometidas a los procedimientos de la crítica de fuentes para garantizar su fiabilidad: deben ser situadas adecuadamente en su contexto respectivo de producción, intentando identificar al fotógrafo responsable de la imagen y a los modelos, lugares u objetos fotografiados, las intenciones para la elaboración de las fotografías, la selección de los temas o posturas que aparecen en la imagen y hasta la serie o conjunto a la que originalmente pertenecía la fotografía<sup>7</sup>.

Esta discusión me recuerda las distintas panorámicas que Juan Manuel Figueroa Aznar y Martín Chambi tomaron juntos en Machu Picchu, utilizando el mismo formato (la cámara de placas de 18 x 24 cm) el mismo día de 1928, cuando participaron de la expedición que organizara el prefecto del Cusco Víctor M. Vélez. Ambas vistas enfocan el sector monumental del lugar, pero mientras Figueroa Aznar corta las partes altas de los negativos (figura 3), Chambi encuadra todo el sitio para hacer aparecer la colina del Huayna Picchu y las profundas caídas laterales (figura 4). La diferencia radica en las distintas motivaciones e intereses que llevaron a ambos a enfocar de distinta manera un sitio arqueológico apropiado años atrás por un explorador norteamericano y ahora reclamado y reapropiado por los indigenistas cusqueños como emblema de creación y de identidad nacional (López, 2004). En efecto, Figueroa Aznar prefiere dirigir su objetivo hacia el contexto del lugar para mostrar que el conjunto arqueológico está emergiendo de una escenificación dramática dada por las caídas de los precipicios que aparecen en la muestra. Por su lado, Chambi enfoca las apretadas e interconexas estructuras del sitio arqueológico, ofreciéndole al observador entrar en él a través del pequeño vano que aparece cerca del ángulo inferior izquierdo (Ranney, 2001, pp. 140-141; López, 2004, pp. 356-357). Pese a estas diferencias de enfoque e intencionalidad, ambas imágenes no dejan de ser espectaculares.

<sup>7</sup> También Francisco Alía advierte sobre la necesidad de conocer las claves con las que ha sido construida una imagen fotográfica mediante los siguientes procedimientos: el conocimiento de sus procesos técnicos, el conocimiento del momento en que ha sido tomada la fotografía, el conocimiento del comportamiento general en la producción gráfica y en relación con su momento temporal o local concreto, y el conocimiento de las vinculaciones de la imagen con su contexto (Alía, 2005).



Figura 3. Esta imagen se publicó en *Cusco histórico* de Rafael Larco H. (1934), con la siguiente descripción: «Notable vista panorámica de la ciudadela de Machupijchu debido al arte de Manuel Figueroa Aznar» (p. 166). Majluf y Wuffarden (2001) fechan la imagen en 1928.



Figura 4. Panorámica de Machu Picchu, captada por Martín Chambi usando placas de 18 x 24 cm. Cusco, 1928.

Para concluir, cabe preguntarse sobre las consecuencias de estas interpretaciones en nuestra mirada epistemológica a la fotografía: ¿qué sucede con nuestros métodos, técnicas y paradigmas si por un momento dejamos de concebirla como documento y, al contrario, la consideramos como imagen fabricada o construida? Ocurre, pienso yo,

un cambio epistemológico, puesto que la fotografía deja de ser el medio para alcanzar el conocimiento y se convierte en el objeto mismo de estudio o en la unidad de intervención epistemológica del historiador y antropólogo. De ahí que para los historiadores y sociólogos sea más importante preguntarse por las convenciones y marcos socioculturales que influyen en la labor de los fotógrafos, por las motivaciones e intereses que provoca la mirada de una fotografía y hasta por los sentimientos que aparecen luego de esta mirada.

### La fotografía como suma de subjetividades y *habitus*

Si intentamos reflexionar sobre el sentido de la fotografía como proceso mediante el cual se construye una imagen, hay que volver la mirada a las instancias que participan en él, que no son otra cosa que tres prácticas, tres emociones o tres intenciones que nos remiten al hacer, experimentar y mirar de una fotografía. Según Barthes, estas instancias son:

El *Operator* [que] es el Fotógrafo. *Spectator* [que] somos los que compulsamos colecciones de fotos en los periódicos, libros, álbumes o archivos. Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto (Barthes, 1982, pp. 38-39).

Como agrega Barthes, estas tres intenciones no se presentan de manera aislada; al contrario, mantienen una estrecha correlación y reciprocidad en tanto forman parte del proceso de la fotografía, y hasta pueden finalmente personificarse en un solo actor que a la vez sea *operator* del proceso, *spectator* e incluso objeto de la representación fotográfica o *spectrum*. Por ahora, y de manera momentánea, aislaremos cada una de estas intenciones para comprender mejor la idea de que la imagen fotográfica es construida y constituye el objeto de estudio de las disciplinas antropológica e histórica.

¿Qué pasa si ponemos nuestra atención exclusivamente en el *operator* del proceso fotográfico? Como señalamos anteriormente, este opera la máquina motivado por ciertas convenciones e intenciones culturales e históricas, que finalmente le permiten dotar de connotación a la imagen que intenta elaborar. Barthes denomina *studium* a este campo de convenciones e intenciones, y es el primer nivel de interés de los observadores hacia el *spectrum* de una fotografía. «Reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobadas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores» (Barthes, 1982, pp. 66-67).

Es que el *studium* nos remite inmediatamente al punto de vista del fotógrafo y a la retórica que le otorga a la imagen, que puede ser leída por la semántica. Además, el *studium* es ese campo en el que coinciden el despliegue de creación del fotógrafo con el naciente interés del observador que culminará en el *punctum* o interés intenso hacia el *spectrum*. Como dice Hernández Espejo, de este modo la fotografía empieza a constituirse en un acto total, «que se sintetiza en un momento denso; esto es, que sintetiza en la acción del sujeto prenociones, conocimientos y sentidos cuyo fin último es generar un mensaje que se expresa y comunica a través de la imagen misma» (Hernández Espejo, 1998, pp. 46-47). Esta acción sintetizadora del sujeto se presentaría en el momento de presionar el disparador de la cámara fotográfica y activar el obturador. Así, el procedimiento mecánico de la fotografía quedaría completamente subordinado a las convenciones e intereses culturales y muy humanos del campo del *studium*.

En suma, cualquier simple observación de imágenes fotográficas debería reconocer al *studium* como una puerta de ingreso a intereses y motivaciones más particulares y profundas. Es lo que los historiadores conocemos como el contexto que incluye «no solo el ‘ambiente’ cultural y político en general, sino también las circunstancias concretas en las que se produjo el encargo de la imagen y su contexto material: en otras palabras, el escenario físico en el que se pretendía originalmente que fuera contemplada» la imagen (Burke, 2001, p. 227). Se trata de las circunstancias materiales, políticas, sociales o culturales que influyeron para la elaboración, circulación o consumo de las fotografías, y que nos ayudan no solo a comprender los grados de interés que los observadores tuvieron para con las imágenes, sino determinar el tipo de función que aquellas debieron de cumplir en relación con estas.

Esta estrategia de relacionar las fotografías con sus contextos físicos y socioculturales ha sido continuamente utilizada en el estudio de las imágenes y ha permitido la elaboración de conclusiones bastante interesantes y novedosas.

Pero si el *studium* tiene que ver con el campo de creación del fotógrafo, ¿cómo entonces se entiende el interés de los observadores hacia la fotografía y especialmente hacia las imágenes históricas? Barthes nuevamente acude en nuestra ayuda puesto que está interesado en delimitar el enigma que hace fascinante la fotografía. Señala que en toda buena imagen existe un *punctum* o detalle parcial que punza al observador, que atrae su mirada hacia cierto tipo de pormenores que rebasan el campo comprensivo del *studium* y finalmente llenan la imagen. De este modo, el *punctum* motiva al espectador, generando incluso sentimientos en él.

Pero no nos olvidemos de que este *punctum* guarda relación con el referente o noema de la fotografía; es decir, con el objeto o *spectrum* que ha sido colocado ante el objetivo y sin el cual no habría imagen. Este no tiene existencia ontológica propia

ni es metafórico; al contrario, es algo que estuvo ahí y que ya no está, algo que es intratable. Al respecto, comenta Barthes: «la fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan solo y sin duda alguna *lo que ha sido*» (1982, p. 149; las cursivas son del autor).

Por lo tanto, lo que la imagen contiene no es la realidad, sino una contingencia (algo que sucedió) movida por el devenir y convertida en muerte. La fotografía entonces no es una copia de la realidad sino la emanación de la realidad en el pasado, algo comparable con la magia. «Desde el punto de vista fenomenológico, en la fotografía el poder de autenticar prima sobre el poder de representar» (p. 155).

Si para Barthes la fotografía tiene esta esencia, a la sazón ¿qué intereses o sentimientos motiva en el observador? Para el crítico francés la imagen no genera rememoración o conmemoración alguna porque «nada en ella puede ser transformado o rechazado» (p. 159). Al contrario, crea un nuevo *punctum* compuesto por un motivo metafísico y por un énfasis desgarrador, consistente en la angustia del devenir o la desazón por la muerte.

En suma, la fotografía adquiere una esencia particular al crear sentimientos metafísicos en el observador, quien se encuentra con una imagen que certifica el devenir, intentando escrutarla para arrancarle una verdad o, en su defecto, un registro de identidad. Pero todo ello es estéril. Según Barthes, una fotografía nunca revela una verdad o una identidad porque simplemente está sometida al paso del tiempo. Su imagen es siempre «lo que ha sido» y se encuentra sujeta a la permanente ausencia de lo fotografiado. Por ello, concluye nuestro semiólogo citado, está cercana a la locura:

La Fotografía se convierte para mí en un curioso *médium*, en una nueva forma de alucinación: falsa a nivel de la percepción, verdadera a nivel del tiempo; una alucinación templada de algún modo, modesta, *dividida* (por un lado «no está ahí», por el otro «sin embargo ha sido efectivamente»): imagen demente, *barnizada* de realidad (p. 194; las cursivas son del autor).

Bourdieu también ha reflexionado sobre el punto de vista de los *spectatores*, pero desde su propia definición de la sociología y a partir de sus categorías de campo, capital y *habitus*.

[...] la estética que se expresa tanto en la práctica fotográfica como en los juicios sobre la fotografía aparece como una dimensión del ethos, de manera que el análisis estético de la gran masa de obras fotográficas puede legítimamente reducirse, sin ser reductora, a la sociología de los grupos que la producen, de las funciones que les asignan y de las significaciones que les confieren, explícita y sobre todo implícitamente (Bourdieu, 1989b, p. 148).

¿Qué es lo que nos quiere decir Bourdieu? En concordancia con su idea de jerarquía de los gustos humanos, considera que la fotografía se encuentra en una ubicación intermedia, «a mitad de camino entre las prácticas vulgares entregadas aparentemente a la anarquía de los gustos y de los colores [la cosmética o la cocina] y las actividades culturales nobles, sometidas a reglas estrictas [la literatura, la pintura, la música o el teatro]» y que tienen pretensión universal (p. 147). En tal caso, consiste en una práctica en proceso de legitimación y que plantea la cuestión de su propia legitimidad, ya que no existen instituciones que dicten, socialicen y legitimen cánones y modos de actuar que normen su accionar. Es que la fotografía, al ser un invento de la modernidad, no ha formado su *campo* autónomo, en tanto los fotógrafos y observadores no están constreñidos a cánones estrictos ni obligados a adoptar actitudes devotas, ceremoniales y ritualizadas. Sin embargo, ellos tampoco están liberados para actuar por su propio albedrío.

Pese a su ubicación intermedia, la fotografía posee autonomía, ya que su práctica no es nada arbitraria. En efecto, ella despliega —según Bourdieu— ciertas convenciones o reglas que intentan legitimarla, mas estas no provienen de institución o academia alguna, sino que son proyectadas de la función social que debe cumplir en el seno de una colectividad. Es que la fotografía sirve para graficar las grandes ceremonias familiares o sociales que escapan a la vida cotidiana, los ritos de pasaje en los que se intercambian dones o se procesa cierto reconocimiento social, o los grandes momentos en los que se refuerza la cohesión social del grupo. Es decir, cumple la función de reforzar los lazos domésticos y fortalecer la integración grupal. De este modo, la noción de función social se convierte en la convención que regula su práctica y la fotografía se define como la más *conservadora* de las actividades.

Además, en la práctica fotográfica común estas convenciones descritas anteriormente chocan con el canon de la estética del pictorialismo moderno, produciéndose un sistema de relaciones de fuerza. Pero en estas relaciones los individuos no actúan para reproducir el canon estético o subvertirlo, simplemente se dejan llevar por ellas<sup>8</sup>. Así nuevamente la fotografía revela su carácter ambiguo.

Tenemos entonces una práctica fotográfica atada a las convenciones sociales, desafiada por las jerarquías canónicas existentes y nada confrontacional para con las relaciones de fuerza de su campo. Creo yo que el concepto epistemológico de *habitus* grafica muy bien esta situación, puesto que consiste en el conjunto de disposiciones

---

<sup>8</sup> No olvidemos que anteriormente Bourdieu nos ha dicho que los fotógrafos y consumidores de imágenes son incapaces de jugar con las posibilidades de la fotografía para transformar el orden convencional de lo visible.

socialmente adquiridas, pero que se orientan hacia funciones prácticas (Germaná, 2002, p. 64). Así, a través del *habitus*, la práctica fotográfica aparece como una finalidad y como un fin. Se convierte en el signo de algo que no es o, mejor dicho, en la alegoría de lo real. Deja de ser la fiel reproducción de lo real y se asemeja a la pintura: se convierte en lo más parecido a lo real, en la más naturalista y estética de las artes. Citemos las palabras del mismo Bourdieu:

La imagen fotográfica, en la que comúnmente se reconoce la reproducción más fiel de lo real, responde en consecuencia a las expectativas del naturalismo popular que descansa sobre una adhesión fundamental a la cosa creada; la fotografía naturalista, «elección celebratoria», evocaría, en muchos aspectos, un culto naturalista. Si la imagen de lo insignificante es tan intensamente rechazada, si la deformación sistemática de lo dado y, particularmente, del rostro humano, suscita el sentimiento del escándalo, es porque en la reinterpretación abstracta se ve una técnica de exclusión y una tentativa de mistificación, pero también y sobre todo, un atentado gratuito contra la cosa representada (Bourdieu, 1989b, p. 142).

#### **A modo de conclusión: discurso fotográfico y una mirada al retrato**

Dialéctica entre *studium* y *punctum*; campo de relaciones de fuerzas; ambigüedad y choque de cánones y convenciones. Podemos concluir esta discusión diciendo que la imagen fotográfica, al ser construida por el fotógrafo sobre la base de marcos contextuales, *studiums* y encuentros de cánones pictóricos y convenciones sociales, provoca en el observador un *algo* que se mueve entre un *habitus* que vincula la convención con la práctica y una motivación eminentemente metafísica. En pocas palabras, hay un conjunto de elementos que intervienen sobre el proceso fotográfico, haciendo que la fotografía tenga determinados sentidos: desde reforzar los lazos colectivos (Bourdieu) hasta motivar reacciones muy individuales (Barthes). Esta definición teórica me hace pensar en la categoría de discurso, bastante definida y manoseada por la literatura de las ciencias sociales<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Es difícil dar un concepto claro de discurso. Por ejemplo Michel Foucault evitó dar una definición precisa del discurso (fue siempre enemigo de las definiciones precisas) y orientó su análisis hacia el lenguaje de las disciplinas que definen qué es un ser humano. En una definición semántica y siguiendo la línea argumentativa de Foucault, se entiende por discurso un conjunto de enunciados que comunican algo, ejerciendo poder sobre el receptor. Si bien esta definición se ajusta principalmente a los enunciados escritos y verbales, creo que también se adapta a las imágenes ya que ellas intentan comunicar (connotar) algo y a la vez imparten la noción de autoridad (Ute, 2005). O como diría Barthes (1972), ellas también contienen una semántica.



Creo que la fotografía, tal como ha sido discutida a lo largo de estas páginas, guarda relación con lo que el francés Michel Foucault (1992) llamaba «los límites del discurso» (la repetición, la individualidad, las reglas), que no son otra cosa que las condiciones externas que le proporcionan sentido a la imagen y motivan la práctica semicanónica y semiarbitraria del *operator*, o la respuesta metafísica del *spectator*, por ejemplo<sup>10</sup>. Además, pienso que la fotografía guarda correspondencia con la noción de discurso porque nos lleva a los espinosos asuntos del deseo y del poder, del peligro y de la exclusión que se cruzan en su práctica (Foucault, 1992). Para entender este punto, mejor echemos una (última) mirada a la práctica fotográfica más común y extendida para todos los actores sociales: el retrato.

Tras ser apropiado de la pintura por los fotógrafos, el retrato resurgió junto con la aparición de la fotografía. Por ejemplo, los primeros daguerrotipistas que se establecieron en Lima hacia mediados del siglo XIX (Maximiliano Danti, Jacinto Pedevilla, Benjamín Franklin Pease) fueron eximios retratistas. Sin embargo, este género se popularizó recién hacia 1860, cuando se introdujo en Lima el formato de «tarjeta de visita», más pequeño y más económico. A partir de entonces el retrato fue demandado tanto por los grupos de élite como por los sectores populares (Majluf & Wuffarden, 2001). Esta democratización y la avidez con la que los actores sociales demandaban una «tarjeta de visita» propiciaron la instrucción de los fotógrafos para lograr la toma deseada. Así, estos no solo tuvieron que adiestrarse en las técnicas y artificios de la toma, la iluminación, el decorado o la pose, sino también aprender las convenciones de la fisiognomía; es decir, la elaboración de tipos que se registraban a través de los específicos rasgos faciales de los fotografiados y que eran leídos como signos de las innatas cualidades morales y éticas de estos (Poole, 2000, p. 138). Como bien dice Poole, este adiestramiento ocurrió a través de las relaciones laborales y jerárquicas que los fotógrafos mantenían entre sí: entre maestros extranjeros y aprendices nacionales en cualquier *atelier* de la capital (figura 5).

<sup>10</sup> Dice Foucault que el método para el análisis de los discursos no debe descubrir las representaciones que pueda haber detrás de ellos ni mucho menos ir del discurso hacia su núcleo interior y oculto, hacia el corazón de un pensamiento o una significación que se manifestaría en él, como habitualmente hacen los antropólogos estructuralistas o los historiadores de las mentalidades. Al contrario, el análisis de los discursos debe transitar hacia sus condiciones externas de posibilidad, hacia sus prácticas discontinuas y hacia sus cortes y enrarecimientos. Es que para el autor de *El orden del discurso*, los discursos forman series regulares y distintas de acontecimientos que nos llevan a pensar en el azar, en lo discontinuo y en la materialidad, tan opuestos a las estructuras y dinámicas de continuidad siempre tomadas en cuenta por los historiadores (Foucault, 1992).



Figura 5. Retrato de familia ayacuchana por Baldomero Alejos.  
Ayacucho, *circa* 1930.

Además, este nuevo formato obligó a los *spectatores* a desarrollar toda una política de consumo. Así, las «tarjetas de visita», al ser consideradas como una cáscara que generaba un divorcio con su referente real para adquirir una «existencia real», se convirtieron en los objetos ideales para la difusión, intercambio y colección entre individuos que deseaban reconocimiento social. Así, entre los miembros de la élite este formato y particularmente el retrato sirvieron para materializar sus aspiraciones de identidad particular y estatus social, que se intentaba lograr a través del cumplimiento de las fases de la política de consumo de la imagen: desde la pose monumentalizada en el *atelier* del fotógrafo para que este captase su tipo adecuado, hasta su intercambio al interior del grupo social y su posterior acumulación en el álbum de fotografías.

Para satisfacer a este tipo de público consumidor y puesto que el mercado fotográfico era cada vez más competitivo, los fotógrafos tuvieron que desbordar las convenciones con las que habitualmente trabajaban e inventar nuevas prácticas. Los arequipeños Emilio Díaz y Max T. Vargas por ejemplo desarrollaron la fotogenia, consistente en la introducción de un plus de información en la fotografía a través de la sublimación de la imagen mediante recursos visuales provenientes de la pintura o mediante el manejo de la escena y técnica fotográfica (Garay & Villacorta, 2007). Desde fines del siglo XIX, ambos fotógrafos se dedicaron a retratar a los miembros de las capas altas de la sociedad arequipeña, de gustos europeizados pero deseosos de consolidar una identidad moderna de cara al nuevo siglo, consiguiendo los dos un encuentro significativo con sus clientes a través del embellecimiento fotográfico que halagaba la vanidad de estos últimos. Así, Emilio Díaz apeló al pictorialismo para definir el rostro de sus fotografiados, suavizando los detalles y enfatizando la plasticidad de la imagen (p. 32). Por su lado, Max T. Vargas motivó el desenvolvimiento teatral del modelo para decidir la imagen final por una percepción directa sobre la escena montada en el estudio, pero también a través del visor de su cámara. De este modo llegaba al efecto deseado en el momento mismo de la toma y sin intervenir en el revelado o positivación de la imagen (p. 40).

Pero la «tarjeta de visita» y el retrato se extendieron hacia los sectores populares, aunque aquí la convención funcionaba de otra manera. Imbuidos del discurso racista y evolucionista, los fotógrafos pagaban a sus potenciales modelos para producir la imagen. Luego roturaban las fotos para organizarlas y ordenarlas de manera científica y estadística, con el propósito de formar series que las aproximasen a la metáfora del control social. No les interesaba si la imagen guardaba correspondencia con un campesino aimara o quechuahablante de Bolivia o Perú. Simplemente actuaban motivados por las teorías fisiognómicas que estaban en boga. A todo ello Deborah Poole lo ha llamado «economía visual» y consiste en un consumo de imágenes motivado por los discursos sociales y culturales sobre razas, jerarquía y control social que viajaron desde Europa hacia los Andes y estuvieron muy en boga desde los tiempos de la Ilustración hasta bien entrado el siglo XX (Poole, 2000).

Finalmente, cuando hablamos de discurso no podemos dejar de recordar la idea del contenido verdadero de sus enunciados o de que el discurso necesariamente debe enunciar la verdad. Al respecto, Foucault dice que la verdad del discurso ya no reside en lo que *es* o *hace*, sino en lo que *dice*, en su enunciado mismo, en su sentido, forma, objeto y relación con su referente. Es que esta verdad se apoya en un soporte y en una distribución institucional, y a la vez enmascara aquella voluntad de verdad que la atraviesa y es más importante (Foucault, 1992). Así, relativizando la verdad y tratando de hallar la voluntad de verdad de los discursos fotográficos, creo que volvemos

a la discusión ya zanjada de las primeras páginas del presente artículo, que descarta la idea de la fotografía realista y le restituye su sentido connotativo.

Lo interesante de todo esto es que la fotografía, entendida como objeto de estudio, nos aproxima a todas estas convenciones, relaciones de fuerza y contextos que se encuentran referidos con la imagen y la mirada fotográfica. Y a la vez nos inserta en ese mundo subjetivo de motivaciones metafísicas y alucinaciones. O, como bien resume Deborah Poole todo lo que hemos estado exponiendo a lo largo de este trabajo: «la fotografía también ha dado lugar a un nuevo dominio y medio para la fantasía» (Poole, 1991, p. 135).

## BIBLIOGRAFÍA

- Alía Miranda, Francisco (2005). *Técnicas de investigación para historiadores. Las fuentes de la historia*. Madrid: Síntesis.
- Antmann, Fran (1987). Introduction. En *The Minig Town of Morococha*. Nueva York: MOCHA.
- Barthes, Roland (1972). El mensaje fotográfico. En Roland Barthes *et al.*, *La semiología*. Segunda edición (pp. 115-126). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, Roland (1982[1980]). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bazin, André (1996). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bourdieu, Pierre (1989a). Culto de la unidad y diferencias cultivadas. En Pierre Bourdieu (ed.), *La fotografía: un arte intermedio* (pp. 29-106). México D.F.: Nueva Imagen.
- Bourdieu, Pierre (1989b). La definición social de la fotografía. En Pierre Bourdieu (ed.), *La fotografía: un arte intermedio* (pp. 107-148). México D.F.: Nueva Imagen.
- Burke, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Castro, Fernando (1993). Esta no es una foto(copia). *Dia-Logos de la Comunicación* 35, pp. 53-67.
- Febvre, Lucien (1970). *Combates por la historia*. Barcelona: Ariel.
- Foucault, Michel (1992). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Garay Albújar, Andrés & Jorge Villacorta Chávez (2007). Emilio Díaz y Max T. Vargas: los orígenes de la fotografía moderna en Arequipa y en el sur andino (1896-1926). En *Max T. Vargas y Emilio Díaz: dos figuras fundacionales de la fotografía del sur andino* (pp. 18-45). Lima: ICPNA-IPAD.

- Germaná, César (2002). *La racionalidad en las ciencias sociales*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Hernández Espejo, Octavio (1998). La fotografía como técnica de registro etnográfico. *Cuicuilco* 13: 31-52.
- Huayhuaca, José Carlos (2001[1991]). Martín Chambi, fotógrafo. En *Hombres de la frontera. Ensayos sobre cine, literatura y fotografía* (pp. 247-310). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Levine, Robert M. (1992). «Interpreting Photographs as Historical Documents». Ponencia presentada en Fotofest (Houston).
- López Lenci, Yazmín (2004). *El Cusco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Majluf, Natalia & Luis Eduardo Wuffarden (2001). El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942. En *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942* (pp. 21-133). Lima: Fundación Telefónica y Museo de Arte.
- Martín Nieto, Eva (2005). *El valor de la fotografía. Antropología e imagen*. <[http://www.ugr.es/%7Epwla/G21\\_04Eva\\_Martin\\_Nieto.html](http://www.ugr.es/%7Epwla/G21_04Eva_Martin_Nieto.html)>
- Millones, Luis (2005). La nostalgia del pasado glorioso: Ayacucho, 1919-1959. En Luis Millones e Hiroyasu Tomoeda (eds.), *Pasiones y desencuentros en la cultura andina* (pp. 195-232). Lima: Congreso de la República.
- Mohanna, Mayu (2001). La memoria visual de Huamanga. En *Baldomero Alejos. Ayacucho: 1924-1976* (pp. 13-18). Lima: ICPNA, Banco de Comercio y Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Pereyra Chávez, Nelson E. (2007). Sociedad, identidad e imágenes: la fotografía de Ayacucho (1863-1940). En Luis Millones et al., *El desarrollo de las ciencias sociales en Ayacucho. La Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga* (pp. 127-158). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Poole, Deborah (1991). Fotografía, fantasía y modernidad. *Márgenes* 8, pp. 109-141.
- Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: SUR-Consejería en Proyectos.
- Raney, Edward (2001). Martín Chambi, de Coasa y del Cusco. En *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942* (pp. 134-155). Lima: Fundación Telefónica y Museo de Arte.
- Ute, Daniel (2005). *Compendio de historia cultural. Teorías, prácticas, palabras clave*. Madrid: Alianza.

Fondo Editorial PUCP

# EL USO DEL DIBUJO COMO MEDIO DE CONSTRUCCIÓN DE DATOS Y MODO DE REPRESENTACIÓN EN INVESTIGACIÓN ANTROPOLÓGICA

Julio Portocarrero

*Una traducción siempre va a ser una recreación  
del original en algo profundamente diferente.*

Malinowski, *Coral Gardens and their Magic*, 1935

El dibujo es tanto una forma de expresión universal como una manifestación cultural. Nos acompaña desde los comienzos de la humanidad como medio a través del cual elaboramos, expresamos, recibimos e intercambiamos ideas, experiencias y proyectos de todo tipo. No es de extrañar entonces que estuviera detrás del origen de la oralidad y de su representación a través de la escritura (Levin, 2005). Pero su relación con el lenguaje hablado y escrito es mucho más compleja. Muchos de nuestros pensamientos son visuales en su origen y, en diversas ocasiones, dibujamos para representar lo inexpresable e inconmensurable a través de la palabra. En ese sentido, dibujar funciona también como un mecanismo de interpretación y comunicación. Tal vez por eso fue tantas veces utilizado por viajeros, exploradores y científicos como herramienta de registro, reflexión y exploración de las nuevas realidades que se desplegaban ante sus ojos.

El dibujo fue también un medio legítimo de registro y despliegue de datos en la historia temprana de la antropología y su utilidad se encontraba fuera de discusión. En la actualidad su estatus se encuentra en tela de juicio. Muchos antropólogos lo consideran una herramienta eficaz para tratar, junto con nuestros informantes, temas especialmente abstractos, complejos o delicados. Representa también una oportunidad única para abordar fenómenos que son difíciles de verbalizar para nuestros sujetos de estudio, y puede ser de gran ayuda si se trata de obtener información de actores con dificultades para desarrollar informes verbales sobre sus experiencias, sentimientos y opiniones. Sin embargo, existe una fuerte corriente que cuestiona

el lugar del dibujo en nuestra disciplina al encontrarlo extremadamente subjetivo e impreciso como técnica de registro de datos. Lamentablemente poco se ha teorizado en torno a las implicancias de su uso en la construcción del conocimiento antropológico debido, en parte, a que es visto como un mero complemento de la entrevista.

En este artículo reflexiono en torno al uso del dibujo en investigación social intentando responder a tres preguntas principales: ¿Cuál es el lugar del dibujo en la antropología? ¿Existen varias formas de uso del dibujo en investigación social? ¿Cómo se relacionan estas formas de uso del dibujo con maneras de entender la producción de conocimiento antropológico?

Para responder a estas preguntas discutiré primero las ideas de una serie de autores que consideran que el dibujo etnográfico en la antropología social y cultural está en declive. El argumento de estos autores se centra en que el dibujo es visto por la comunidad académica como un medio fuera de moda y poco confiable debido al tipo de autoridad que evoca. En segundo lugar discutiré los límites y alcances en el uso de otro tipo de dibujo, el dibujo como medio de elicitación en la entrevista de investigación social. En una tercera sección señalaré algunas tendencias contemporáneas en el uso del dibujo etnográfico, concentrándome especialmente en Rudi Collredo-Mansfeld y en su perspectiva sobre esta herramienta. Finalmente discutiré qué formas de producción de conocimiento están detrás de estas tres diferentes maneras de entender el uso del dibujo en nuestra disciplina.

### **El dibujo etnográfico, una imagen bajo sospecha**

Responder a las preguntas que he planteado para este artículo no es una tarea sencilla. Las reflexiones sobre los usos del dibujo en antropología social y cultural, que trasciendan el nivel de manuales metodológicos, son escasas tanto en el escenario local como en el internacional. ¿A qué puede deberse este hecho? Varios autores coinciden en afirmar que esta situación se explica, en parte, por el lugar que ocupa actualmente el dibujo en nuestra disciplina.

La antropóloga portuguesa Ana Isabel Alfonso (2004) encuentra que, aunque existe una larga tradición de trabajo y colaboración entre artistas visuales y antropólogos, el uso del dibujo como herramienta de registro etnográfico viene disminuyendo en forma dramática desde hace varias décadas. Según esta autora, desde la segunda mitad del siglo pasado el dibujo fue dejado de lado frente otras herramientas que comenzaron a ser consideradas como medios más precisos para el registro de imágenes: el video y la fotografía. De esta forma el dibujo pasa así de ser reconocido como un medio válido de representación a ser observado como una técnica fuera de moda y poco confiable.



No es muy difícil imaginar parte del porqué. Autores como Terence Turner (1992) señalan que, debido a la globalización, es cada vez mayor el uso de los recursos audiovisuales como la fotografía y el video, que se han convertido en medios económicos y relativamente fáciles de utilizar no solo por los investigadores sino por los propios sujetos de estudio, que se apropian de estas nuevas tecnologías de generación de imágenes para sus propios fines. ¿Pero cómo es que en este proceso el dibujo terminó convirtiéndose en una técnica poco fiable?

Según Liza Bakewell (1998) los dibujos han sufrido el estigma de ser calificados como sumamente triviales y subjetivos. Desde su perspectiva, la empresa académica en la que nos vemos involucrados los antropólogos es una actividad que privilegia el texto escrito, y los investigadores que desean ser reputados como rigurosos no se conciben comúnmente como dibujantes sino como escritores. Para esta autora, dicha situación se evidenciaría, además, en cómo la mayor parte de la crítica posmoderna a la antropología se ha centrado en las formas retóricas del lenguaje escrito y ha trabajado las posibilidades de uso de las imágenes como un tema marginal. Sin embargo, esta argumentación pierde contundencia si tomamos en cuenta que, en realidad, los antropólogos apelamos a muchas otras imágenes como fotografías, videos, gráficos, diagramas, matrices, no solo para registrar datos sino también para desplegar evidencia.

Para Greg Myers (1990) los investigadores sociales usamos diversos tipos de imágenes que pueden ser clasificadas en géneros distintos como, por ejemplo, los gráficos estadísticos. Para este autor existe una jerarquía de estas imágenes en el pensamiento académico, donde cada género evoca una autoridad diferente.

Para explicar esta idea Myers utiliza varios ejemplos. Por un lado, las figuras como histogramas, gráficos de dispersión y otros tipos de gráficos asociados a la investigación cuantitativa connotan una objetividad mayor que otras imágenes, debido a su asociación con la rigurosidad de la medición científica. Por otro lado, imágenes como la fotografía y el video resaltan la noción de un contacto inmediato y registro preciso de la realidad, y son utilizadas como una forma de documentación que refuerza el hecho de haber estado ahí, como fuente de autoridad suficiente para validar los alegatos que presentamos en nuestras investigaciones (Collorado-Mansfeld, 1999).

Brian Wallis (1984, citado por Collorado-Mansfeld) señala que, en comparación con estas imágenes, los dibujos evocan una serie de sesgos relacionados con la subjetividad y la imprecisión. Desde su argumentación, estas cualidades serían inherentes a los procesos que se desarrollan en la elaboración de un dibujo. Rudy Collorado-Mansfeld (1999) describe bastante bien parte de estos procesos. Para dibujar un objeto o una escena el productor debe recortar de forma dramática el mundo que se levanta frente a sus ojos, reduciendo la realidad a unos pocos detalles

visuales, debiendo decidir entre lo que incluye y lo que excluye de la composición. Además, el productor de estas imágenes se encuentra limitado a lo que puede percibir, no pudiendo atender al todo<sup>11</sup>.

No obstante, esta descripción podría extrapolarse de manera directa a cómo concebimos en la actualidad cualquier proceso de investigación, sea esta social o no, sin poner automáticamente en cuestión su validez. ¿Qué puede entonces generar que el dibujo etnográfico sea visto bajo este halo de sospecha y subestimación? Desde mi perspectiva el asunto se encuentra en quién elabora e interpreta esta imagen. Los diferentes autores que hemos mencionado hacen referencia a un tipo de dibujo, el dibujo etnográfico clásico, aquel que es realizado<sup>12</sup>, analizado e interpretado por el investigador como medio de registro y transmisión de imágenes gráficas sobre las formas de vida humanas. Esta técnica de construcción de datos es puesta bajo sospecha debido a que aparece entonces como demasiado subjetiva al estar tan íntimamente asociada a la capacidad de registro y sesgos del investigador. No solo es la técnica sino el investigador como observador quien es puesto en tela de juicio. ¿Pero qué pasa entonces en el caso de los dibujos creados y/o interpretados por los propios sujetos de estudio? ¿Despertarán el mismo tipo de autoridad y suspicacias?

### **El dibujo como soporte para provocar y dilucidar<sup>13</sup> datos en la entrevista**

El argumento presentado en la sección anterior puede ser relativizado en tanto que centra su atención en el dibujo etnográfico clásico, sin tener en cuenta otras formas de uso del dibujo en investigación social. Usualmente, estos otros tipos de dibujo no son producidos por el investigador sino por los sujetos de estudio, siendo utilizados como una técnica de elicitación<sup>14</sup>.

De acuerdo con John Berger (Harper, 2002), la elicitación a través de imágenes consiste en insertar figuras en la entrevista de investigación empírica. Estas imágenes pueden ser muy diversas y corresponden a diferentes fuentes como: dibujos, fotografías, videos, posters, rotafolios, cómics, entre otros. Su uso tiene como objetivo

<sup>11</sup> Como veremos en el desarrollo de mi argumentación, estas características del proceso de elaboración de los dibujos pueden ser vistas más bien como cualidades que facilitan el proceso reflexivo del investigador.

<sup>12</sup> O, en algunos casos, un dibujante encargado por el investigador desde su lógica y propios intereses.

<sup>13</sup> El término utilizado originalmente en inglés es *elicit*.

<sup>14</sup> Existe todo un debate sobre la posibilidad de utilizar el verbo elicitare en castellano. La Real Academia de la Lengua Española sugiere traducir *elicit* como obtener o provocar; sin embargo, estos términos no hacen justicia a la idea de fondo del concepto aplicado en investigación social. En este contexto el concepto alude a un proceso a través del cual se genera un dato a partir de la interacción entre investigador e informantes.

potenciar la entrevista convencional, basada exclusivamente en la palabra, aligerando las diversas limitaciones que esta presenta.

La entrevista convencional es considerada por muchos como la reina de las técnicas para la construcción de datos. Charles Briggs (1986) encuentra que una gran mayoría de estudios sociales basa sus hallazgos en datos contruidos exclusivamente a partir de este tipo de técnica. Para él y otros autores como Eliot Liebow (1993), sin embargo, este tipo de conversaciones formales genera una serie de dificultades para abordar y dar sentido a muchos fenómenos sociales y culturales.

En primer lugar, esta técnica plantea problemas de veracidad. En su interesante texto *Tell them who I am*, Liebow alude a un refrán: «No me hagas preguntas y no te mentiré», para plantear la cuestión de la autenticidad de la información recogida a través de la entrevista. Esta puede ser vista entonces como un intercambio que sale de los patrones habituales de relación social de los sujetos de estudio y que puede generar confusiones, desconfianza y relaciones de poder que afectan la producción de nuestra evidencia.

En segundo lugar, el uso de las entrevistas convencionales también plantea dificultades en el tratamiento de ciertos temas que son difíciles de plantear y verbalizar por los sujetos de estudio y por los investigadores, tanto en condiciones habituales de conversación como a través de las entrevistas. Muchos de los temas que abordamos pueden ser demasiado abstractos, muy complejos y complicados de plantear, recordar y reportar, pero también pueden ser sumamente delicados, inconmensurables a través de la palabra.

Finalmente, las entrevistas convencionales también generan problemas para el trabajo con ciertos grupos que no son especialmente competentes para elaborar reportes hablados o escritos, como niños muy pequeños y personas con dificultades de expresión verbal de diferente índole.

Estas limitaciones generan situaciones que muchas veces no llegan a un buen puerto. El entrevistador puede plantear sus temas y preguntas inadecuadamente, también puede no administrar el volumen de información que provee el entrevistado, etc. El entrevistado puede no saber cómo explicar bien una situación, puede no entender una pregunta, puede no recordar de manera precisa un evento, entre otros problemas.

Para resolver estos inconvenientes, investigadores como Le Compte y Schensul (1999) han pensado en el uso de apoyos para producir datos, intentando disminuir estas limitaciones. En la siguiente tabla se resumen diferentes apoyos comúnmente utilizados en investigación social con este fin, organizados de acuerdo al tipo de fenómeno que se intenta abordar y a las dificultades que plantean para ser trabajados dentro de una entrevista convencional.

Tipos de fenómeno	Dificultades comunes	Tipos de ayuda o soporte
Significados Interpretaciones de los entrevistados sobre conceptos, eventos, temas. Desde ideas generales hasta otras muy sistematizadas en esquemas y taxonomías	Temas delicados o complejos Difíciles de: Plantear por el investigador Expresar para el entrevistado	Tarjetas Fotos Dibujos Diagramas o mapas conceptuales Matrices Caminatas de acompañamiento
Grupos y sus relaciones sociales: Relaciones, intercambios, miembros, estructuras, límites, conflictos	Estructuras complejas o complicadas Difíciles de: Plantear por el investigador Expresar para el entrevistado	Mapas espaciales y sociales Diagramas Tarjetas
Eventos: Sucesos habituales o críticos	Plantear y ordenar para el investigador Recordar y sistematizar para el entrevistado	Dibujos Fotografías Flujogramas Fotografías Películas/teatro
Procesos: Sucesión de eventos de largo, mediano o corto plazo, recientes o pasados	Plantear y ordenar para el investigador Recordar y sistematizar para el entrevistado	Líneas de tiempo Calendarios Reloj Flujogramas

La mayoría de estos apoyos es de índole visual y se basa en la elaboración o presentación de imágenes sobre las que se interroga al entrevistado. Para Berger las diferencias entre las entrevistas que usan imágenes y textos, y aquellas que solo utilizan la palabra, se encuentran en la forma en la que reaccionamos y respondemos a estas formas diversas de representación simbólica. Entonces no se trata simplemente de insertar las imágenes, sino de crear un tipo diferente de proceso de construcción de información e información diferente. Según este autor, el uso de imágenes como estrategia para elicitación de datos amplía las posibilidades de la investigación empírica convencional ya que ayudan a recordar información, sentimientos y eventos, convirtiéndose en una forma particular de representación que produce un dato distinto.

Poco se ha discutido sobre el uso de las imágenes desde esta perspectiva. Una de las pocas herramientas sobre las que se ha reflexionado es la fotografía. Collier (1957), uno de los pioneros en experimentar con este medio, considera que el uso de imágenes como las fotografías no solo permiten recordar mejor y de manera más precisa sino que ayudan a que los informantes y entrevistadores sobrelleven la fatiga y repetición de las entrevistas convencionales. Para este autor, la fotografía sirve además

como una herramienta para que el investigador ceda parte del control que ejerce dentro del proceso de construcción de los datos. Muchas de estas fortalezas de la fotografía como medio de elicitación también pueden atribuirse al dibujo.

El dibujo utilizado desde esta perspectiva cumple una serie de funciones relacionadas con la reducción de la complejidad y de la incertidumbre en la construcción de datos, ya que:

- Nos ayuda a «aterrizar» temas abstractos.
- Nos permite ordenar temas complicados y complejos que difícilmente pueden ser pensados y reportados sin un apoyo visual.
- Nos permite introducir temas especialmente delicados o sensibles.
- Nos ayuda a plantear asuntos difíciles de verbalizar.
- Nos ayuda a recordar y precisar eventos y procesos.

Sin embargo, el uso del dibujo también puede prestarse a malos entendidos. Por ejemplo, uno de los referentes más importantes en el uso de imágenes es el diagnóstico psicológico. En mi experiencia, muchos informantes se inhiben frente al hecho de tener que dibujar o plantear sus ideas frente a un dibujo, ya que temen ser examinados psicológicamente. Este no es el único problema, también los investigadores pueden confundir su rol e intentar hacer un análisis de este tipo al tener claro el uso del dibujo en sus estudios.

Parte del problema radica en que el dibujo como medio de elicitación es considerado una mera herramienta que sirve como medio para preguntar y conversar. Como consecuencia, no se discute en torno a los sesgos inherentes al contexto y a la presencia/participación del investigador, ni a las posibilidades de expresión de nuestros sujetos de estudio a través de este medio, entre otros temas de gran importancia.

Pero existe un problema aún más importante. Desde mi experiencia, en muchos casos estos dibujos también son entendidos como reflejos del mundo interior, de las experiencias y del imaginario de los sujetos de estudio, sin tener en cuenta que son el producto de un proceso de investigación y que dibujar es un acto de creación en el que lo que se dibuja no preexiste al acto de dibujar. Pondré un ejemplo para observar los peligros de un uso inadecuado de esta técnica.

En 1998 una ONG local publicó un estudio que indagaba las miradas de los adolescentes limeños sobre la agresión sexual, entre otros temas. El texto fue el producto de la sistematización de diversas actividades de investigación participativa desarrolladas con adolescentes varones y mujeres, en el marco de un proyecto de desarrollo que intentaba difundir la responsabilidad masculina en la salud sexual y reproductiva y en la vida familiar de estos jóvenes. En las actividades de este proyecto participó un total de 120 jóvenes de cinco barrios periurbanos de Lima. Los datos analizados

fueron construidos por facilitadores a través de diferentes técnicas como los *focus groups*, frases incompletas, dibujos y dramatizaciones que se aplicaron en talleres de reflexión y creación colectiva. No está de más señalar que los facilitadores no participaron posteriormente en el análisis de la información.

La información vinculada con la agresión sexual fue generada mediante una serie de discusiones grupales desarrolladas a partir de dibujos elaborados grupalmente por los jóvenes participantes, divididos de acuerdo a su sexo. La mayoría de dibujos representaba escenas de violación sexual en las que un varón violentaba a una mujer. Los grupos de varones se concentraron en dibujar las escenas de penetración mientras que las mujeres tendieron a dibujar los momentos previos que explicaban la violación. Algunos de estos dibujos se adjuntaron como anexos independientes al reporte de resultados. Además se elaboró una matriz que describe la forma de violencia sexual, el agresor, la víctima y el lugar o circunstancias en que se dieron, así como el argumento de la historia que estaba detrás.

Ejemplo:

Forma de violencia	Agresor	Víctima	Lugar y circunstancias/ argumento
Violación sexual	Varón adulto en estado de ebriedad	Mujer (aparentemente la esposa o alguien que dice que lo va a denunciar)	Casa, espacio cerrado cerca de una cama

En el estudio se concluye que «los chicos» y «las chicas» identificaban fundamentalmente un tipo de violencia sexual: la violación sexual. Esta sería una experiencia cercana conocida por los informantes, ya que más de la mitad declaró que había escuchado hablar sobre el tema. A partir de la revisión de los dibujos y de la conversación que se generó se llegó a una serie de interpretaciones en las que la violación sexual estaba asociada a sus representaciones sobre la sexualidad masculina y femenina. Se concluyó que los jóvenes tendían a justificar la agresión de los varones debido a su desmedido e irrefrenable deseo sexual, proponiendo una forma de relación sumamente desigual en la que las mujeres deben evitar provocarlos y ajustarse a sus deseos para evitar ser violentadas.

Aunque las conclusiones de este estudio son bastante consistentes, existe una serie de interrogantes que no fueron abordadas en el análisis del material construido. ¿Cómo influyó el proyecto de intervención en la forma que adquirieron los dibujos y en las entrevistas grupales que se analizaron e interpretaron? ¿Cómo es que los jóvenes participantes se sintieron frente al acto de representar mediante el dibujo un tema tan complejo y controvertido como la violencia sexual? ¿Pudieron haber

dibujado otras escenas diferentes si la actividad hubiese sido individual? ¿Cuál fue la relación establecida entre los facilitadores y los participantes durante el proceso de construcción de los datos? ¿Cómo participaron los facilitadores en la creación de estos dibujos? ¿El dibujo y la discusión posterior permitieron abordar el fenómeno en toda su complejidad o es que acaso redujeron la discusión a algunos temas específicos? ¿En qué medida estos dibujos pueden ser considerados como representaciones adecuadas de la mirada de los jóvenes hacia el tema tratado?

Este ejemplo nos muestra una forma usual de utilizar los dibujos en las investigaciones de nuestro país para temas tan diversos como la educación, la salud, la sexualidad y el trabajo con niños. Pienso que en gran medida este uso del dibujo presenta un principio similar al de las propuestas iniciales de autorrepresentación a través de videos y fotografías, que estimaban los registros de los sujetos de estudio como representaciones más legítimas y verídicas de sus realidades. En mi opinión, en el ejemplo presentado, se piensa que estos dibujos, al ser realizados por los participantes, encarnan de manera veraz su forma de concebir el fenómeno investigado. Esta forma de uso de los dibujos en investigación social evoca una autoridad diferente que, muchas veces, no es puesta en cuestión.

Desde esta perspectiva, nuestros informantes reproducen a través del dibujo exactamente lo que están pensando y sintiendo. En este sentido, parece existir una raíz fuertemente naturalista en el uso del dibujo como representación, ya no de una realidad externa a los sujetos sino subjetiva. El investigador asume una actitud aparentemente pasiva y cede ante el informante/dibujante como un duplicador de la realidad. El uso del dibujo como técnica de elicitación en muchas ocasiones hace aparecer al investigador como un actor neutro y contemplativo y no como un actor que interactúa con otros. Pero nada nos garantiza que esto sea así. Es el contexto, el formato y las herramientas, así como la relación que los sujetos guardan con estas herramientas de producción de imágenes, los que permean y delimitan esta realidad.

El ejemplo anterior nos muestra cómo el uso de imágenes, en este caso los dibujos, no genera buenos resultados automáticamente y muchas veces puede sobre simplificar los fenómenos que estamos trabajando, para terminar produciendo estereotipos sobre estos. De esta forma, no solo no se logran trascender las limitaciones de la entrevista, sino que estas se refuerzan. El ejemplo nos habla también del lugar que ocupan estos dibujos, reducidos a una mera técnica que complementa la entrevista, sin tener en cuenta sus posibilidades como medio de representación en la observación del investigador. Otro de los problemas con este tipo de aproximación al dibujo como medio de elicitación consiste en asociarlo exclusivamente a la aplicación de otra técnica como la entrevista y concebirlo como una herramienta utilizable en diferentes contextos del trabajo de campo, como la observación.

### Formas contemporáneas de utilizar y concebir el dibujo etnográfico

Como respuesta a la crisis del dibujo etnográfico se ha desarrollado una serie de iniciativas personales, no necesariamente articuladas, en diferentes partes del mundo. En México, Ernesto Licona (2000) trata de discutir la cultura popular y la experiencia urbana desde el desarrollo de dibujos que intentan representar su experiencia en la ciudad. En Brasil, José Miguel Nieto (2007) dibuja escenas dentro de prostíbulos clandestinos para dar cuenta de su propio proceso reflexivo en torno al trabajo sexual. El portugués Manuel Joao Ramos (2004) reconstruye y problematiza la memoria histórica utilizando este medio. De manera independiente, cada uno de ellos desarrolla una reflexión similar sobre el lugar del dibujo en la investigación etnográfica.

En primer término, para estos autores, dibujar implica un proceso de selección de la realidad, una economía de la representación que presenta algunas ventajas ya que contribuye a ordenar los procesos cognitivos y reflexivos del investigador/dibujante permitiéndole concentrarse en ciertos detalles, guiando su percepción sobre lo visualmente importante.

En segundo lugar, el dibujo no es solo un proceso de registro sino una forma de relación social a partir de la cual se interactúa con los sujetos de estudio, ya que la creación de estas imágenes puede llevarse a cabo bajo la mirada, participación y colaboración de nuestros informantes. En esta relación social el investigador cambia su posición habitual ya que de observador se puede convertir en alguien observado, interpelado, cuestionado, generándose un diálogo a través del cual se producen los datos.

Desde esta perspectiva el dibujo también posibilita que los sujetos de estudio adquieran una posición reflexiva. Genera entonces una reacción en ellos porque están presentes y en una situación relativamente activa.

Me gustaría detenerme en la perspectiva de Rudi Colloredo-Mansfeld y en su estudio *The native leisure class: Consumption and cultural creativity in the Andes*, donde intenta entender cómo los bienes materiales son interpretados por los otavales del Ecuador observando su importancia como valor de uso y cambio de acuerdo a diferencias de clase, etnicidad y procedencia. Colloredo-Mansfeld utiliza un enfoque multimetodológico en el que apela a encuestas, entrevistas, observación a través de videos y dibujos de diferente tipo elaborados por él durante el trabajo de campo. El autor observa en la técnica del dibujo una herramienta especialmente importante y diferente al uso del video y de la fotografía en varios sentidos.

Para este Colloredo-Mansfeld dibujar implica dos elementos principales. En primer lugar es tanto acto de representación como un trato o intercambio social. El autor desarrolla sus dibujos en presencia de los sujetos de investigación de todo tipo



(mujeres, varones, ancianos y niños) e intercambia información con ellos, recibiendo sus sugerencias sobre lo que debe incluirse o no en los dibujos de paisajes, escenas y objetos materiales. Acepta además consejos sobre el detalle que debe poner a ciertos objetos y es interpelado o cuestionado cuando se aboca a dibujar objetos «sin valor» o de «poco valor» para las personas que lo rodean. De esta forma el dibujo se convierte en una creación ya no personal sino en un producto de intercambio de ideas y perspectivas sobre las cosas y el mundo social en el que se inscriben. Para el autor el dibujo se convierte de esta manera también en un medio para realizar sus preguntas de investigación, durante o después del proceso de dibujar.

En segundo lugar, para Colloredo-Mansfeld existe una cuestión técnica. Dibujar ofrece oportunidades únicas, pues las imágenes que dependen de tecnología electrónica o química (video o fotografía) generan una forma de acercarse al mundo que puede limitar el proceso de hacer extraño lo cotidiano porque puede implicar un registro automático e irreflexivo de imágenes durante el trabajo de campo. Según este autor, el lápiz y el papel nos invitan a una más compleja relación entre lo observado y el observador. Debido a que es fácilmente manejable, la gente sabe cómo hacerlo (sobre todo tratándose de un grupo con una historia artística importante) y puede intervenir con mayor facilidad en el proceso de elaboración. El dibujo puede ser visto como un medio de discusión y crítica durante el trabajo de campo que socava la autoridad científica de las imágenes llevadas a casa por el investigador como las fotografías y videos.

Colloredo-Mansfeld trabaja con dos tipos de dibujo de los objetos y escenas, uno con contexto y otro sin él. El dibujo sin contexto tiene un fin representacional, le permite sugerir la potencia de las cosas como creación humana. También le ayuda a abstraer los objetos y conversar sobre ellos en abstracto para luego comparar las interpretaciones de los mismos en un contexto determinado, observando el papel que el contexto genera sobre los objetos. El autor se maneja utilizando varios estilos de representación de acuerdo a sus objetivos, que se basan en la reflexión entre objeto y contexto representado. En algunos de ellos el contexto es tan importante como los objetos y las escenas centrales representadas que son el foco de atención. Compone estas escenas en planos amplios en donde se observan casas y paisajes, con diferentes niveles de detalle para lo que usa distintos tipos de lápices.

Sin embargo él nunca se ubica en estos dibujos, tampoco ubica a los sujetos de investigación o a otros actores. Son elementos y escenarios sin actores humanos. Para el autor esto tiene un objetivo básico, distanciar los objetos y escenarios de la gente para generar una relación diferente con lo que se representa, tanto para él como para las personas que utilizan estos objetos y viven en estos contextos. Para él, esto no quiere decir que los sujetos y el artista/investigador no participen en el dibujo, el

hecho de que no estén presentes en el producto no quiere decir que no hayan intervenido en el proceso.

Para Colloredo-Mansfeld estos dibujos no representaban la realidad de lo que veía, tampoco la realidad mental de los otavaleños con los que conversaba sobre estas imágenes. Son más bien medios para construir un espacio intersubjetivo entre los sujetos y objetos de investigación y el investigador. Se genera así un modo de colaboración interreflexivo, que involucra tanto al investigador como a los sujetos investigados. Pero este proceso no es del todo participativo, los otavaleños sugieren y evalúan, no tienen la decisión final sobre el objeto y contexto representado, pero sí en la forma en que se representa.

### **Reflexión final**

El uso del dibujo en nuestra disciplina ha adquirido un estatus ambiguo en el que generalmente es apreciado como una técnica bajo sospecha o es visto como un complemento de la entrevista que no amerita mayor reflexión. Su lugar dentro del pensamiento generado desde la antropología visual también es marginal, ya que la mayor parte de su reflexión se ha concentrado en el análisis del uso de la fotografía y del video como formas de construcción y representación de datos.

Lamentablemente no es posible extrapolar todo el conocimiento generado para la fotografía y el video al dibujo, en tanto que se tratan de herramientas que generan condiciones de producción, experiencias y posibilidades de representación marcadamente diferentes. Sin embargo, la aplicación de ciertos conceptos desarrollados en antropología visual puede ser útil para la reflexión sobre el uso de los dibujos.

Uno de estos conceptos es el de «modo de representación» desarrollado por Elisenda Ardèvol (1996) en su artículo «Representación y filme etnográfico». Según Ardevol, el modo de representación de los filmes etnográficos es el producto del estilo de filmación, del modelo de colaboración y de la técnica de montaje. El estilo de filmación se refiere al movimiento de la cámara, a su utilización. El modelo de colaboración puede ser entendido como el tipo de relación que se establece, durante la filmación, entre los sujetos detrás y delante de la cámara. Estos procesos tienen tanta importancia en la configuración del modo de representación como en la discusión teórica e ideológica sobre la representación en ciencias sociales.

Estos conceptos son planteados pensando en el filme etnográfico y sin embargo pueden ser adaptados para el análisis de «dibujos etnográficos». Los dibujos presentan un estilo, una forma de montaje, que en este caso sería composición, y una ubicación del dibujante que puede moverse entre representar una escena u objeto de manera global o centrándose en algunos detalles, con o sin contexto, etcétera.

También presentan un modelo de colaboración, ya que quienes dibujan pueden ser los investigadores o sujetos de investigación exclusivamente o también pueden realizarlo al alimón, en una tarea compartida que es el producto de ambos actores con cuotas de participación que pueden ser muy variables, horizontales o marcadamente desiguales. Desde la perspectiva del «modo de representación», el dibujo ya no es visto solo como un producto o un medio que reproduce una realidad (mental o externa), sino como un proceso de construcción de conocimiento e inter reflexividad, aspecto que muchas veces es dejado de lado por quienes utilizan este tipo de técnicas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso, Ana Isabel, Sara Pink & Laszlo Kurti, eds. (2004). New graphics for old stories: representations of local memories through drawing. En *Working images. Visual research and representation in ethnography*. Londres: Routledge.
- Ardèvol Piera, Elisenda (1996). Representación y cine etnográfico. *Quaderns de l'ICA* 10.
- Bakewell, Liza (1998). Image Acts. *American Anthropologist* 100(1), pp. 22-32.
- Briggs, Charles (1986). *Learning How to Ask: A Sociolinguistic Appraisal of the Role of the Interview in Social Science Research*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Collier, John Jr. (1957). Photography in anthropology: a report on two experiments. *American Anthropologist* 59: 843-859.
- Colloredo-Mansfeld, Rudy (1999). *The native leisure class. Consumption and cultural creativity in the Andes*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Harper, Douglas (2002). Talking about pictures: a case for photo elicitation. *Visual Studies* 17(1).
- LeCompte, M.D. & J.J. Schensul, eds.(1999). *Analyzing and Interpreting Ethnographic Data. Ethnographer's Toolkit*, Vol. 5. Walnut Creek: Altamira.
- Levin, Raúl (2005). *La escena inmóvil. Teoría y clínica psicoanalítica del dibujo*. Buenos Aires: Lugar
- Licona, Ernesto (2000). El dibujo, la calle y la construcción imaginaria. *Ciudades* 46, abril-junio. México: RNIU.
- Liebow, Eliot (1993). *Tell them who I am: the lives of homeless women*. Nueva York: Free Press, 339 p.
- Malinowski, B. (1935). *Coral Gardens and their Magic: A Study of the Methods of Tilling the Soil and of Agricultural Rites in the Trobriand Island*. Londres: George Allen & Unwin Ltd.

- Myers, Greg (1990). Every Picture Tells a Story: Illustrations in E.O. Wilson's Sociobiology. En Michael Lynch y Steve Woolgar (eds.), *Representation in Scientific Practice* (pp. 231-265). Cambridge: MIT Press.
- Nieto, José Miguel (2007). Dibujando putas: reflexiones de una experiencia etnográfica con apariciones fenomenológicas. *Revista Chilena de Antropología Visual* 10.
- Ramos, Manuel João (2004). Drawing the lines. The limitations of intercultural Ekphrasis. En Ana Isabel Alfonso, Sara Pink y Laszlo Kurti (eds.), *Working images. Visual research and representation in ethnography*. Londres: Routledge.
- Turner, Terence (1992). Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video. *Anthropology Today* 8(6), diciembre.
- Wallis, Brian (1984). What's Wrong with this Picture? An Introduction. En Brian Wallis (ed.), *Art after Modernism*. Nueva York: The New Museum of Contemporary Art.

**IMAGEN Y REPRESENTACIÓN**

Fondo Editorial PUCP

Fondo Editorial PUCP

## LA MULTIPLICACIÓN DE LOS PECES: LA REPRODUCCIÓN DE LA IMAGEN EN LOS TEMPLOS MOCHE

Lucero Silva Buse

¿Qué tipo de significados genera un sistema visual y cómo son producidos dichos significados a través de la experiencia estética?

Si bien la antropología debe situar el estudio del arte dentro del marco de la sociedad que lo produce, la tarea se vuelve aún más compleja cuando la ausencia de un sistema de escritura limita las posibilidades de acceso a dicha sociedad y nos obliga a confrontarnos directamente con la imagen como única plataforma y fuente de conocimiento.

En este caso, la aplicación de una antropología de la imagen resulta más pertinente, pues nos obliga a insertarnos en el propio mundo iconográfico y a reconocer en su interior la existencia de relaciones cuya racionalidad es ante todo visual. Este ejercicio supone, sin embargo, el manejo de una metodología marcadamente opuesta a tradiciones de estudio que han abordado el análisis de la imagen no necesariamente a través de lo visual sino a través de otros medios, generalmente textuales.

El siguiente ensayo analiza los discursos visuales y prácticas representacionales de los moche, una cultura arqueológica que se desarrolló en los valles de la costa norte del Perú entre los años 100 y 800 d.C. En la primera sección se revisan las distintas aproximaciones al estudio del arte moche y, en la segunda, se intenta abrir una nueva ventana de exploración al arte mural, teniendo como referente principal el edificio ceremonial de la huaca Cao Viejo, en el complejo arqueológico El Brujo, ubicado a muy poca distancia de la desembocadura del río Chicama en el mar.

El estudio en cuestión no necesariamente niega la riqueza y el potencial de los registros etnográficos y etnohistóricos. Se trata, sin embargo, de promover una nueva narrativa que emerja de la propia imagen, de un espacio figural en donde tanto las geometrías como el diálogo entre los movimientos oculares producen sus propios significados, más allá del texto.

Por ello, como primer esfuerzo metodológico, el objetivo es des-conceptualizar o, dicho de otro modo, des-textualizar las imágenes, buscando reconocer en su materialidad el poder para afectar las estructuras mentales y *significar* a través de la visualidad.

Las pinturas murales que cubren las estructuras y cimientos de la huaca Cao Viejo no cumplieron una función decorativa ni fueron entendidas simplemente como superficies ornamentales: constituyen también el espacio, las estructuras y soportes físicos del templo.

Llama la atención que durante períodos rituales, cuando se reformaban los templos, los murales no eran empastados o reemplazados por otra pintura. Por el contrario, como parte de un complejo ritual, la estructura del templo era enterrada, cubierta por relleno y la nueva edificación era inscrita por un cuerpo de imágenes distinto.

Es posible, en este sentido, que el proyecto de reconstrucción de un templo involucrara también un comportamiento altamente normado hacia las imágenes murales, que al igual que las estructuras del templo no eran destruidas o borradas sino enterradas, para yuxtaponer sobre ellas un nuevo discurso visual asociado quizás a un naciente poder político y religioso.

Las pinturas murales demarcaban así el espacio y con ello operaban sobre el comportamiento político y ritual. Al ser indisociables de las estructuras y soportes físicos del templo las imágenes también *contuvieron* eventos. De alguna manera, la audiencia debía *ingresar* al espacio de la imagen, generándose una relación de definición mutua entre imagen y sujeto.

Lo que estaba en juego en estos espacios de representación era la transferencia práctica de conocimientos. Antes que ilustraciones de algo existente fuera de ellas, las imágenes del templo contenían y expresaban su significado al ser consumidas y habitadas como espacio.

Por esta razón, el enfoque de estudio no pone mayor énfasis en la versatilidad artística de los sujetos ni tampoco establece una valoración puramente estética del objeto. No se propone formular una historia [del arte] pero sí destacar la capacidad de la imagen para afectar esquemas de pensamiento, reconocer el mito o la historia hecha [por el] arte.

Los alcances de la historia del arte, sin embargo, no han sido del todo inconsistentes. En un esfuerzo por abordar el estudio del arte no-occidental, ha adaptado y ajustado sus propias variables metodológicas a sistemas de representación en muchos casos distintos. El resultado, como es de esperarse, ha supuesto una lectura descriptiva, que separa los diferentes componentes artísticos y los fija dentro de secuencias temporales.

En el caso moche, Christopher Donnan ha logrado combinar la historia del arte con la arqueología, llegando a identificar los talleres de artistas, los cánones estilísticos y su desarrollo a lo largo del tiempo. A pesar del carácter formalista del análisis, Donnan ha situado las variables artísticas de carácter descriptivo dentro del contexto político e ideológico de los moche.



Durante la última década se ha descubierto que existe un fuerte vínculo entre los personajes representados en la iconografía y aquellos identificados en el registro arqueológico, demostrando para sorpresa de muchos, que el arte moche no solamente estuvo sujeto a imaginarios de carácter mítico sino también estuvo asociado a la producción de eventos. Desde entonces, el referente real detrás de la imagen moche ha exigido en los arqueólogos mayor consideración e interés sobre el arte, sobre esa *superficie plana* que ahora nos muestra su capacidad para materializar el pensamiento y el mito a través de sutiles puntos de contacto con el hecho real.

Al igual que la cerámica de estilo línea fina, los huaco retratos —botellas cerámicas con forma de cabeza humana— también evidencian un estilo altamente representacional y figurativo. En ellos notamos que los moche insistieron en las variables anatómicas de la persona, quizás como ninguna otra cultura en la América precolombina.

En *Moche Portraits from Ancient Peru*, Christopher Donnan señala que el estilo altamente naturalista de los huaco retratos pudo referir a individuos específicos, conmemorados por su participación en las batallas rituales. No obstante, si bien el modelo occidental del retrato destaca la semejanza y la replicación con respecto a un individuo, no sabemos si en estos casos los moche retrataron a personajes reales o si encontraron en el proceso de duplicación un componente central a la lógica del mito o la reproducción de modelos sociales y morales arquetípicos.

En todo caso, es importante destacar que el retrato moche fue elaborado sobre botellas y recipientes; dicho de otro modo, los huaco retratos también fueron imágenes *contenedoras*. Las botellas cerámicas se depositaron en las tumbas junto al cuerpo de determinados individuos y, como objetos transicionales, debieron viajar junto con el difunto hacia cierto destino. En este sentido, es posible que los huaco retratos hayan funcionado como dispositivos para *re-tomar* o *re-narrativizar* en un *más allá* las hazañas y eventos biográficos que contenían.

Queda por explorar por qué los moche, a diferencia de otras culturas en el área andina, pusieron tanto énfasis en el desarrollo de un estilo claramente naturalista y de carácter narrativo, y por qué estos estilos pudieron operar al mismo tiempo junto a otros patrones estilísticos.

Steve Bourget ha combinado el enfoque de la historia del arte con la etnohistoria, la arqueología y la botánica para demostrar que el arte moche fue el reflejo de principios organizacionales duales y tripartitos, que en principio habrían permeado la estructura de su pensamiento.

Según los estudios de Bourget (2006), el principio dual no solamente afectaría la organización del corpus visual desplegado sobre vasijas cerámicas, también penetraría el programa arquitectónico y el diseño de las pinturas murales. Basando su análisis

en el contexto de la Huaca de la Luna, Bourget sugiere que las representaciones en la parte interior y más privada de los templos están vinculadas a figuras provenientes de las profundidades del mar o de la boca de los ríos (p. 52). En el caso de la Huaca de la Luna, el principio dual se habría expresado a través de dos figuras principales: el pulpo, un ser de agua salada modelado sobre fondo blanco, y el life, un pez de agua dulce representado sobre fondo negro.

Podemos notar que, en este caso, el arte es entendido como un sistema de representación gráfico comparable a un sistema de comunicación o lenguaje, donde la figura, al igual que la palabra, termina ocupando una posición arbitraria dentro de un sistema relacional.

Si bien nuevas orientaciones e influjos teóricos han supuesto una mayor interacción y sinergia entre distintas disciplinas, superando análisis basados en modelos monocausales, la analogía lingüística o el esfuerzo por reconocer los principios estructurales de un sistema de representación no deberían monopolizar el estudio del arte no occidental.

De alguna manera, mientras el arte sea identificado como medio de comunicación no solamente será reducido al estatus de signo sino que, al mismo tiempo, será concebido como una superficie inerte sobre la cual son proyectados conceptos y operaciones mentales, generalmente atribuidos a las culturas en estudio.

Antes de entender el arte como un vehículo de expresión de una racionalidad social que lo antecede, deberíamos considerar el poder de la imagen para generar y no necesariamente ilustrar procesos mentales en el sujeto.

### **Más allá de la forma y el significado**

La producción de efectos sensoriales es inherente a la obra de arte y al modo en que son creados e incorporados los significados dentro de un sistema de pensamiento.

El siguiente análisis se enfocará en un fragmento del friso ubicado al interior de las estructuras de la Huaca Cao Viejo. Los trabajos han dejado al descubierto aproximadamente 30 metros de friso en un espacio que se estima pudo medir unos 30 metros cuadrados y tener una altura de 3 a 3,5 metros. Se trata de un relieve de barro policromo que cubre los muros del recinto identificado como «el patio ceremonial».

Es importante señalar que a diferencia de lo que ocurre en la fachada principal, al interior del templo parece imperar otro sistema de representación. Las escenas murales ya no muestran un carácter figurativo ni tampoco narrativo. En estos espacios desaparece el componente humano casi por completo y predominan figuras de carácter geométrico y zoomorfo. En el «friso marítimo», tal como ha sido denominado por los arqueólogos del sitio, la composición iconográfica gira en torno a dos figuras principales: la raya marina (*Dasyatis pastinaca*) y el life (*Trichomycterus punctulatus*), un pez que habita los ríos de la costa, también conocido como bagre.

Las figuras que constituyen el friso marítimo han sido desplegadas dentro de paneles oblicuos, de los cuales ocho pueden ser analizados. Los paneles han sido delimitados de manera diagonal y también en la parte superior e inferior por bandas de color blanco y negro. La banda blanca es continua y articula todos los segmentos, mientras que la banda negra se encuentra trazada en bajo relieve y, a pesar de no presentar un perfil continuo, acentúa las divisiones diagonales y horizontales. El blanco, por su parte, aparece como una constante que destaca y enmarca los motivos y colores, cubriendo también los espacios fuera del área gráfica, como el zócalo o marco de los paneles. En muchos casos, los puntos o detalles, como el área del contorno de las pupilas y las pupilas mismas de los peces son tratadas también en color blanco, produciendo efectos de luz sobre motivos de pequeña escala.

Los colores del fondo de los paneles oblicuos varían y alternan entre sí tres tonalidades principales: el rojo, el amarillo ocre y el azul. Según Quilter, quien ha realizado un minucioso análisis sobre la distribución de colores en el friso marítimo (2007, p. 15), pueden reconocerse cuatro tipos de patrones distintos. El primer panel tiene una distribución de colores identificada como A, el segundo sería un patrón B y el tercero vuelve a repetir el patrón A. Luego, una tercera combinación de colores, identificada como C, empieza en el cuarto panel. Así, los paneles 1, 2 y 3 siguen una secuencia definida por A, B, A y del panel 3 al 9 los colores responden a una secuencia de tipo A, C, B, la cual, dentro del espacio limitado del friso, se repite dos veces más.

Sin embargo, en la distribución de colores existe un motivo iconográfico que muestra una lógica distinta. Si bien los elementos de la composición mural —las rayas, el fondo y las volutas— alternan entre sí los tres colores principales ya mencionados, los peces lifes, un cuarto componente iconográfico, reciben un programa de color diferente.

Los lifes parecen no estar amarrados a la composición principal; dicho de otro modo, mantienen cierta autonomía con respecto a las rayas y a la voluta que los envuelven. En este sentido, reciben un rango más amplio de colores como el rosado, el azul, el negro y el rojo. Sin embargo, mientras que el rosado y el negro son solamente aplicados al life, el amarillo ocre es empleado en todos los motivos iconográficos que conforman la escena mural pero nunca en el life.

En todo caso, resulta difícil identificar una jerarquía visual en el friso marítimo. Si buscamos la matriz desde la cual derivan las refracciones, las duplicaciones y los reflejos encontramos que no hay un solo centro o motivo desde el que se origine la composición. El módulo base puede situarse en diferentes partes del mural, pues cada uno de sus elementos genera una serie de relaciones alrededor de sí mismo. En otras palabras, en cada elemento visual puede identificarse el inicio o centro de una nueva secuencia de relaciones.

Como resultado, el modo en el que están distribuidas y organizadas las imágenes murales exigiría en el receptor la descentralización de la mirada.

Podríamos fijar, por ejemplo, como matriz o motivo principal de la composición las dos figuras de rayas ubicadas en posiciones opuestas y articuladas entre sí por una voluta con bordes aserrados (figura 3). La simetría entre las dos rayas puede verse acentuada por la geometría propia de la voluta u «ola» y por los dos peces lifes que flanquean cada lado de la voluta.

Sin embargo, esta unidad gráfica puede ser fragmentada, lo cual nos permitiría también argumentar que el motivo principal de la composición consiste en la raya y el life como unidad elemental, desde la cual son producidos los movimientos de duplicación y refracción (figura 4). Igualmente, si desplazamos el foco de atención hacia el segmento superior e inferior de los paneles notamos otro punto de tensión. En este último caso, las volutas (figura 5), al parecer desarticuladas entre sí, derivan en sus extremos en una cara de pez life<sup>1</sup> que, en aparente atracción, encuentra en su extremo opuesto la imagen de sí mismo.

En todo caso, el juego de oposiciones, simetrías y reversiones nos obliga a desplazar la mirada y mantenerla en constante movimiento. Hay un énfasis particular en los procesos de derivación y de transferencia. Si bien en el mural no impera una lógica basada en las transformaciones, el peso y el valor de cada motivo son desplazados constantemente.

El motivo de la raya marina, por ejemplo, se moviliza y desplaza hasta constituir *aquello que no es*, su propio opuesto: el life, una criatura de los ríos. Ahora bien, si entendemos estas oposiciones como la expresión de una relación que no es estática sino dinámica, y constante antes que temporal, podemos movernos más allá de un paradigma estructuralista.

Las imágenes de lifes y de rayas, la combinación de dos entidades que pertenecen a ambientes naturales distintos (el río y el mar) y que, sin embargo, forman parte de una misma ecología, parece sugerir que existe una suerte de división o complementariedad que parte de un mismo orden. Los esquemas de oposición moche en este sentido no parecen referirse a componentes foráneos. A diferencia de lo que sucede en el arte Chavín, por ejemplo, donde componentes de la flora y la fauna de diferentes ambientes naturales son combinados en un solo compuesto o ser (Quilter, 2001, p. 29), en el arte moche aquello que compone las relaciones de oposición parece surgir de la conexión entre elementos endémicos reproducidos por y para el mismo sistema.

---

<sup>1</sup> Los ojos romboides nos permiten identificar al pez como life.



Figura 1. Friso cortado (Fundación Wiese, 2007).



Figura 2. Reconstrucción (Fundación Wiese, 2007).



Figuras 3, 4 y 5. Friso cortado (Fundación Wiese, 2007).

En las representaciones figurativas de combates rituales donde aparece la figura humana, como en la fachada principal de la huaca Cao Viejo (figura 6), los bandos opuestos no parecen estar conformados por hombres de diferentes etnias. Como ha sido notado por varios mochicólogos, los guerreros en ambos lados de la batalla parecen ser de origen moche y en muy pocos casos se encuentra en el registro iconográfico alusiones a personajes extranjeros o de carácter exógeno. Las diferencias entre los grupos de guerreros parecen sostenerse, en estos casos, sobre reversiones de forma y de color en la vestimenta, y en lugar de marcadas jerarquías, me orientaría a pensar que los roles en cuestión son sobre todo intercambiables y que cada entidad debió ocupar potencialmente el lugar de la otra. Un ejemplo interesante de lo anterior puede observarse en una vasija, donde la figura de los prisioneros capturados se encuentra intercalada con la de los vencedores, quienes llevan sobre las espaldas las armas de los vencidos (figura 7). En este caso, es posible notar que los escudos se diferencian a través de la forma —redondos y cuadrados—, probablemente haciendo referencia a dos bandos opuestos. Sin embargo, vemos también que el vencedor no parece ser del mismo bando en todos los casos, pues algunos vencedores llevan sobre la espalda un escudo redondo y otros un escudo cuadrado, aludiendo quizás al intercambio de roles y al hecho de que en las batallas rituales no habría vencedores absolutos sino que ambas mitades o bandos habrían desempeñado el rol de prisioneros y vencedores, indistintamente o en períodos diferenciados.

Por otro lado, en el arte mural moche, tanto las representaciones de estilo figurativo como las de estilo geométrico presentan una característica en común. En ambos casos destacan elementos como conectores y articuladores. Si nos fijamos en las escenas de la fachada principal de la Huaca Cao Viejo, los prisioneros siguen un movimiento lineal y están conectados a través de una soga que llevan amarrada al cuello (figuras 8 y 9). Más arriba, en la terraza superior de la fachada, el diseño mural presenta la figura de oficiantes posicionados de manera frontal, pero esta vez agarrados de la mano (figura 10). El friso marítimo, por su parte, no solamente cuenta con un elemento conector como la voluta sino que también, al incorporar estrategias visuales como la duplicación y el reflejo, produce relaciones de conectividad basadas en el efecto de la repetición. La presencia de lazos y atados es también muy sugerente en este sentido. El mural del tema complejo, perteneciente también a la huaca Cao, es atravesado por una suerte de cuerda que conecta el registro inferior con el superior del panel. Por su parte, los oficiantes que conducen a los prisioneros desnudos (figura 11) cargan sobre sus espaldas una suerte de atado de armas, motivo que se repite también en la iconografía cerámica.



Figura 6. Reconstrucción de mural con escena de combate ritual (Fundación Wiese, 2007).

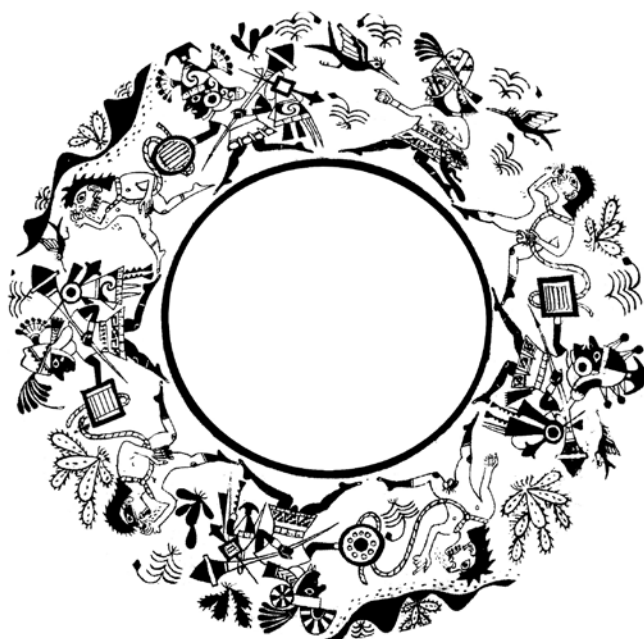


Figura 7. Reproducción del diseño de línea fina de una vasija moche.



Figura 8. Prisioneros (Fundación Wiese, 2007).



Figura 9. Prisioneros (Fundación Wiese, 2007).



Figura 10. Oficiantes (Fundación Wiese, 2007).



Figura 11. Prisioneros con atado de armas en las espaldas (Fundación Wiese, 2007).



Conceptos visuales como el atado, los lazos, las sogas, las olas y otros elementos conectores de carácter naturalista o geométrico no están presentes, sin embargo, en la iconografía mural del período cultural siguiente, correspondiente al Horizonte Medio. Como lo ha señalado Bonavia, los murales con influencia Huari en la costa norte presentan personajes y elementos visuales de manera aislada (1985, p. 109). En los murales Huari ya no vemos secuencias de motivos, elementos articuladores ni el movimiento secuencial que caracteriza a los murales moche.

El argumento iconográfico detrás de los murales moche parece ajustarse al hecho de que las formas *ya son lo que van a ser después*; es decir, son imagen en potencia. La figura de la raya, en el friso que venimos analizando, está directamente vinculada a la voluta, una entidad cubierta por formas triangulares que apuntan hacia arriba y que luego, a partir de la mitad del mismo segmento, apuntan hacia abajo, como proyecciones de un gran engranaje que está en constante movimiento, arrastrando consigo, a través de los efectos de un movimiento opuesto, la imagen de su propio contrario.

Podríamos seguir identificando nuevos patrones de distribución de colores y de formas pero es importante destacar que reducir la dinámica visual del friso marítimo a un conjunto de fórmulas no es una tarea fácil. Estas imágenes fueron hechas para desorientar y enredar la mirada de su receptor, advirtiendo con ello que la imagen tuvo el poder de ejercer cierto control sobre la percepción del sujeto.

A diferencia de otras estrategias de representación también moches, como las vistas en la fachada principal, donde predomina el estilo figurativo y la estandarización de la figura humana, con una posible connotación política, la escena mural del friso marítimo, reclusa al interior del templo bajo el manto impenetrable de sus geometrías visuales, anuncia el despliegue de un *algo* inaccesible, capaz de reproducirse infinitamente.

Al parecer este mural *contiene* un mundo animado, los conceptos visuales de un tipo de espiritualidad y la experiencia indígena de la imagen dentro del espacio y registro ritual.

En el friso marítimo, los motivos basados en dos formas principales, el triángulo y la curva, permiten que todas las orientaciones sean saturadas. Las figuras, dentro de un movimiento simultáneo, apuntan hacia distintas direcciones y, gracias al relieve, son distribuidas sobre distintos planos. El juego entre el bajo y el alto relieve de las figuras transforma el fondo en superficie y la superficie en fondo, produciendo una experiencia de lo visual similar a la de los sueños o alucinaciones, donde lo invisible y lo visible, lo no discernible y lo discernible intercambian lugares y puntos de vista.

La experiencia de omnipresencia que caracteriza el despliegue de las imágenes en el friso marítimo es también acentuada por elementos como los ojos de los peces. La

multiplicidad de los ojos «saltones», tal como figuran en la representación, destaca una capacidad afín a lo sobrenatural: el exceso de visibilidad, un poder en principio inasequible al ejercicio empírico de la vista.

Un aspecto que llama la atención es que los dos ojos de cada pez aparecen en el mismo plano de representación, como si expresaran con ello la idea de simultaneidad o síntesis de sus propias formas. Este despliegue y exceso ocular no es expresado, sin embargo, en las representaciones cerámicas, donde las figuras de peces se presentan de forma estilizada, como si fuesen entidades vistas de manera distante y desde una sola perspectiva. Al interior del templo, por el contrario, las figuras surgen del barro en una actitud vigilante, totalizante y particularmente activa, como si pudiesen mirarnos antes de que nosotros podamos mirarlas a ellas.

Es interesante destacar, como lo ha notado Quilter (2007, p. 147 y 152), que en el friso marítimo las cadenas de motivos están organizadas de tal modo que parecen poder expandirse más allá de los marcos que contienen los paneles, como si se tratara de relaciones infinitas. Como metodología, Quilter incorpora el siguiente cuadro (figura 12) y muestra que los moche no fueron del todo estrictos en la aplicación de geometrías de replicación. También ajustaron y adaptaron la posición de ciertas figuras para producir ciertos efectos, en este caso, para producir la sensación de que los motivos continuaban más allá del borde superior del friso.

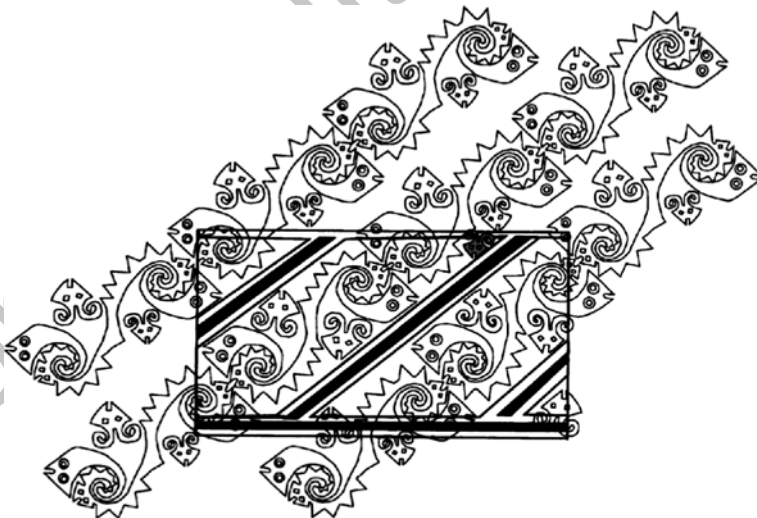


Figura 12<sup>2</sup>. Motivo en negro con figura de pez (Fundación Wiese, 2007).

<sup>2</sup> Véase que el motivo en negro marca el lugar actual de la figura mientras que el pez sobre dicho motivo marca el sitio en el que teóricamente debería estar.

Con esto podemos pensar que las imágenes del friso fueron concebidas como entidades más poderosas que el marco y el medio de representación en el que se situaron. Los paneles oblicuos aparecen como corrientes continuas dentro de las que transitan y se reproducen los peces de río y de mar. Posiblemente se trate de un escenario visual vinculado a un ritual de renovación de la fertilidad de los peces<sup>3</sup>. El agua en este caso parece ser el medio en el que se emplazan las dinámicas del movimiento y de la reproducción. El life y la raya encarnan dos tipos de corrientes: el agua de río mezclada con agua de mar, un encuentro quizás asociado a la plenitud y al destino final del agua en su recorrido simbólico desde la montaña hasta el mar.

Un aspecto que puede ser particularmente interesante y que amplía los anteriores criterios de análisis es que uno de los paneles oblicuos del friso marítimo se encuentra cubierto por una capa de mineral cuyo efecto es similar al de la escarcha.

Al igual que los cristales o los espejos, este tipo de mineral pudo servir como una técnica de manipulación sensorial que permitía asociar un tipo de percepción —los efectos del brillo, la luminosidad, la multiplicación y el reflejo— a una determinada experiencia de lo espiritual o sagrado. El exceso de *visibilidad* reforzado por la luz y el brillo, en este sentido, podría haber estado asociado al exceso de *espiritualidad*.

La conexión entre los efectos sensoriales y las figuras representadas es contundente: aquello normalmente invisible e inaccesible adquiere en este espacio ritual una intensa luminosidad, una calidad visual anormal.

Sin embargo, el hecho de que solo uno de los paneles oblicuos o «ventanas» haya sido cubierto por esta pátina de brillo es quizás evidencia de que solo algunas imágenes contenedoras de espiritualidad fueron *actualizadas*. El resto de imágenes continuaba inaccesible, al igual que una corriente mítica, cuyos cursos turbulentos se encontraban por debajo y no tan lejos de la superficie sobre la que debían gestarse las relaciones entre los hombres.

---

<sup>3</sup> Comunicación personal con Ana María Pérez. En Chavín de Huántar hay referencias a un ritual vinculado a las fuentes de agua y a la renovación de los peces. De este complejo ritual, sin embargo, no tenemos mucha información salvo la de índole etnográfica que puede permitirnos pensar que los rituales de fertilidad y renovación no solamente se hicieron a la tierra o *pachamama* sino, sobre todo en esta área cultural, también a las fuentes de agua.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bonavia, Duccio (1985). *Mural Painting in Ancient Peru*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bourget, Steve (2006). *Sex, Death and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture*. Austin: University of Texas Press.
- Donnan, Christopher (2004). *Moche portraits from Ancient Peru*. Austin: University of Texas Press.
- Morphy, Howard (2006). *The Anthropology of Art: a Reader*. Malden, Mass., Oxford: Blackwell.
- Mujica, Elías (2007). *El Brujo: Huaca Cao, centro ceremonial moche en el valle de Chicama*. Lima: Fundación Wiese.
- Pillsbury, Joanne, ed. (2001). *Moche Art And Archaeology in Ancient Peru*. Washington: CASVA, National Gallery of Art.
- Quilter, Jeffrey (2001). Moche Mimesis: Continuity and Change in Public Art in Early Peru. En Joanne Pillsbury (Ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Nueva Haven, Londres: Yale University Press.
- Quilter, Jeffrey (2007). Representational Art in Ancient Peru and the work of Alfred Gell. En Robin Osborne y Jeremy Tanner (eds.), *Art's Agency and Art History*. Malden, Oxford: Blackwell.

# ETNOGRAFÍA VISUAL Y COLONIZACIÓN CAUCHERA<sup>1</sup>

Rosario Flores

## EL INDIO POR CONQUISTAR



Figura 1. «Indio por conquistar». Grabado (Fuentes, 1867).

<sup>1</sup> Este artículo es parte de una investigación mayor sobre la historia de la fotografía en la Amazonía peruana (Flores, 2008). Agradezco particularmente a Majan Garlinski, responsable del archivo fotográfico del Museo Etnográfico de Ginebra, por su ayuda durante mi visita a la colección Kroehle y Huebner, y a Ana María Maldonado de la Dirección Ejecutiva de Servicios e Investigaciones Bibliográficas de la Biblioteca Nacional del Perú por facilitarme la reproducción de las fotos pertenecientes a dicho archivo.

Entre las numerosas ilustraciones de *Lima, Apuntes* (1867), de Manuel Atanasio Fuentes, se encuentra el grabado reproducido en la figura 1. Aunque su inclusión puede pasar desapercibida o parecer arbitraria dentro del variado repertorio visual de la sociedad peruana que el autor ofrece en su libro, a mi modo de ver esta imagen resulta particular no solo por ser la única que hace referencia al espacio amazónico en ese entonces conocido como «montaña», sino porque le sirve al autor para definir mejor y por contraste las «razas civilizadas» del Perú<sup>2</sup>.

Como se desprende de la lectura del libro, Fuentes quería convencer a sus lectores de que los peruanos no eran los tipos «groseros» que viajeros extranjeros —como Paul Marcoy en otra famosa crónica visual de la época (1869)— habían presentado. Y para que su recuento no se quedara en la mera subjetividad que criticaba en estos, se ocupó de describir los «tipos» que componían la sociedad peruana recurriendo a la reproducción fotográfica, ya que a fines del siglo XIX la fotografía consolidaba su prestigio como medio veraz de reproducción de la realidad.

Las imágenes incluidas en el libro permitirían así apreciar las verdaderas características (físicas y culturales) de los peruanos que, según su autor, eran el resultado de una sociedad donde había civilización, comercio extranjero, y donde las costumbres populares se habían «dulcificado» (Ibíd., capítulo IX). A través de la selección y reproducción de retratos fotográficos de hombres y —sobre todo— de mujeres afirmaba la apariencia y el ser europeos de la élite local y la europeización en curso de los otros grupos sociales. Los únicos que aún quedaban fuera de este proceso de «dulcificación» eran los pueblos de la montaña, quienes encarnaban la ausencia de todos los valores y cualidades que Fuentes reclamaba para la nación cuyo modelo era Lima. Carecían de los aspectos principales que para el escritor y sus contemporáneos criollos la definían: la apariencia occidental constituida más que por características biológicas (como el color de la piel) por usar vestidos, accesorios, peinados y maquillaje de la moda europea; por hablar castellano; por habitar en las ciudades (Lima en particular) y tener acceso a medios y vías de transporte modernos; y por profesar la religión cristiana.

En términos de su representación iconográfica, como se observa en la figura 1, el arreglo personal de los nativos de la montaña bastaría dentro de la lógica del autor para afirmar que eran sujetos hostiles y hasta caníbales; por tanto, antitéticos al nosotros nacional<sup>3</sup>. De aquí que Fuentes remarca en la introducción que los peruanos

<sup>2</sup> Poole (2000) ofrece un interesante análisis de la obra de Fuentes, aunque no considera los vínculos del autor con la ideología colonial y con el nuevo pensamiento político, filosófico y científico en formación en Perú, del cual formó parte.

<sup>3</sup> En este trabajo utilizo el término «nativo/a(s)» para destacar la localidad y consecuentes derechos territoriales de los pueblos amazónicos en contraste con la foraneidad de los exploradores, viajeros y primeros colonos.

«no merecemos ser juzgados como rudos habitantes de las selvas, semi cubiertos de plumas que reciben a flechazos a los huéspedes que llegan a su choza para devorarlos después, crudos, en un banquete de familia».

La preocupación de Fuentes por el discurso visual respondía a un contexto en el que la fotografía se arraigaba como el medio más importante de representación en este aspecto, gracias a su reproductibilidad y a su circulación mundial. Debido a su indexicalidad, ella además adquiría un valor como prueba de la realidad, que fue estimado por la ciencia positivista para difundir y afianzar categorías en boga en las últimas décadas del siglo XIX como fueron las de «tipos raciales». En Perú los retratos fotográficos de «tipos» fueron introducidos antes de 1860 (McElroy, 1985, p. 28), de aquí que las fotografías usadas por Fuentes no informan solo sobre una opción personal sino más bien dejan ver un sistema vigente de representación, caracterización y jerarquización social.

Una mirada a los retratos fotográficos producidos en el país durante ese período permite notar el énfasis puesto en la presentación de la apariencia física vinculada a una identidad social complementaria, como la ocupación, para ayudar al observador a asignar una «raza» y un estatus social al sujeto fotografiado. Esta producción fotográfica local dio espacio a «tipos» que representaban «razas» que poco a poco fueron cobrando importancia y notoriedad en la escena nacional, como los llamados «chinos», «cholos» y, en escasa medida, «los salvajes» de la montaña. Levine (1989, pp. 22-23) observa que la fotografía sirvió como medio de tipificación racial no solo en Perú sino en otros países latinoamericanos en los cuales las élites usaron este medio especialmente para representar su condición de integrantes (física y culturalmente) de la civilización europea de la modernidad, para enfatizar sus profundas diferencias respecto a los indios y —se puede añadir— su total separación respecto a los salvajes de la montaña, como en el caso del Perú.

Volviendo a la figura 1, se aprecia que su título alude claramente a la empresa de expansión territorial hacia la montaña que la nación criolla había comenzado ya antes de la independencia y que fue interrumpida por la guerra con Chile, pero reanudada a su término con renovado vigor, constituyéndose la exploración nacional en la tarea cardinal para la delimitación territorial, al mismo tiempo que la particular naturaleza de la montaña siguió alimentando fantasías sobre sus potenciales riquezas. Ya en la segunda mitad del siglo XIX la demanda de gomas elásticas por parte del mercado capitalista aumentó aún más los intereses nacionales relacionados a este espacio.

Fue la Sociedad Geográfica de Lima (en adelante SGL), fundada en 1888, la que desde una óptica positivista articuló la empresa colonizadora de la montaña, impulsada por el desarrollo del comercio gomero, con preocupaciones por entender a la sociedad y a sus grupos. La relación entre ciencia positivista y empresa colonizadora

se puede vislumbrar reparando en la composición de los miembros de la SGL: entre los más destacados figuraron los iniciadores de la sociología académica en Perú (como Carlos Lissón y Carlos Wiesse) y otros cuyos viajes o exploraciones les sirvieron para elaborar visiones y propuestas sobre la sociedad peruana y el futuro nacional (como su presidente Luis Carranza, Joaquín Capelo, el coronel Pedro Portillo, el naturalista Manuel Mesones Muro, el sacerdote Gabriel Sala, entre otros). El interés de los miembros de la SGL por las sociedades amazónicas estuvo supeditado a su prioritaria atención al territorio amazónico, y por ello el estudio formal de esas sociedades quedó subsumido en la tarea primordial de la exploración nacional, dentro de cuyo marco se desarrolló una primitiva etnografía<sup>4</sup>.

Aceptando la idea de raza y creyendo en su desarrollo evolutivo, algunos positivistas peruanos planteaban la posibilidad de lograr la conversión de «razas inferiores» («salvajes» e «indios») a la vida civilizada por medio de la introducción de vías de comunicación que facilitarían el comercio, propuesta que había sido defendida en décadas anteriores por Manuel Pardo (1860) y Guillermo Nystrom (1868). Otra iniciativa arraigada fue la de promover la inmigración y repoblación de la montaña con inmigrantes blancos, cuya natural capacidad laboral contribuiría al progreso. Carlos Lissón, por ejemplo, había viajado por Loreto y de su experiencia concluía en la urgencia de la colonización de esta región por inmigrantes nacionales: «¿Rehusará el inmigrante establecerse en ese paraíso, a orillas de ríos navegables desde los cuales se ve su Patria?» (Lissón, 1887, p. 61). Asimismo, no faltó en este grupo quien señalase que la educación permitiría a esas «razas» abandonar sus costumbres e incorporarse como trabajadores al resto de la nación; por ejemplo, el coronel y prefecto de Ayacucho Pedro Portillo pensaba que los indios eran «asequibles al trabajo, comercio, vida social», por lo que era tarea del Estado integrarlos a este tipo de vida: «¿El Estado no tiene obligación de dar los servicios de instrucción primaria, policía y jueces, en el último rincón donde haya un grupo de nacionales?» (Portillo, 1901).

En el debate en boga sobre las razas, como observa Stocking (1987, p. 235), lo natural/biológico no fue siempre opuesto a lo cultural, ya que lo biológico podía ser resultado de un proceso cultural y pasar a formar parte de la herencia natural. Mientras en Europa la tendencia fue la afirmación de la invariabilidad de la naturaleza racial y el pensar la miscegenación como degeneración racial, para los positivistas peruanos esta co determinación entre lo biológico y lo cultural fue muy importante en la medida en que dio sustento a políticas estatales que buscaban transformar lo biológico mediante las modificaciones del medio natural y el fomento del mestizaje como modo de «mejorar» las llamadas razas inferiores. De esta manera, los sujetos

<sup>4</sup> Trabajos sobre el desarrollo de las ciencias sociales y de la antropología en Perú ignoran este aspecto.



nativos amazónicos tendrían un lugar en la nación cuando se hubiesen «dulcificado» debido a la educación, la mezcla racial y/o su integración al movimiento comercial impulsado por las vías de comunicación.

Es importante anotar que el Estado hizo suyas estas propuestas y promovió la inmigración extranjera a Loreto con diversas acciones: creó el Ministerio de Fomento en 1896 (Martínez Riaza, 1998, pp. 271-283), dictó nuevas leyes de inmigración y decretos para reglamentar la posesión de tierras de montaña (Basadre, 1968, X, p. 258) y continuó el auspicio a exploraciones que ayudarían a recabar conocimientos útiles (que incluyeron imágenes fotográficas) y a establecer vías de comunicaciones (terrestres y fluviales) que promoverían el comercio y la inmigración.

En este contexto, la creciente producción y circulación de fotografías de la montaña y de sus habitantes propició el desarrollo de una «mirada etnográfica» con respecto a lo amazónico. Las fotografías producidas en la última década del siglo XIX muestran cómo las convenciones de representación se han alejado de anteriores patrones románticos y pintorescos, presentando, más bien, una nueva mirada con justificación científica. Si en ocasiones se incluyó a los «blancos» en la categoría de tipos —como sucede en la mencionada obra de Fuentes con la intención de mostrar a Europa («y a nosotros mismos») la apariencia y genealogía occidental de los criollos—, la mirada etnográfica de fines del XIX va reduciendo su objeto visual al Otro no occidental; en el caso de Perú a sujetos andinos y de la montaña. Para el caso de esta última, fue la obra de los fotógrafos alemanes Charles Kroehle y George Huebner (en adelante K&H) la que ayudó a definir y difundir dicha mirada.

### **Los tipos amazónicos de Kroehle y Huebner**

Entre 1888 y 1891 dos viajeros alemanes, Charles Kroehle y George Huebner, realizaron un largo viaje por la montaña que los llevaría a producir la más extensa colección fotográfica conocida de la Amazonía peruana del siglo XIX.

Para entender mejor la fotografía de K&H, es conveniente señalar algo más sobre el uso europeo de la categoría de «tipos raciales». Los tipos raciales fueron nociones derivadas de las clasificaciones en biología empleadas por Linneus y adoptadas por las diversas corrientes biológico-evolutivas del XIX (Stocking, 1987). Estas nociones fueron muy importantes para el pensamiento científico occidental de esa época e influyeron en el desarrollo del positivismo sociológico, así como también en la constitución de otras disciplinas más particulares como la fisiognomía, la fisiología, la frenología, la antropología física y la antropometría, para las cuales el organismo físico, el cuerpo y sus características resultaban centrales en el propósito de comprender y explicar aspectos de la evolución humana biológica y social. Para estas disciplinas lo físico tenía un correlato cultural; es decir, ciertas características físicas

implicaban determinadas características culturales o viceversa. El concepto de tipos raciales también se enraizó rápidamente en el conocimiento común, lo que contribuyó a la difusión y al éxito de discursos escritos y visuales (básicamente fotográficos) concernientes a ellos (Edwards, 1990).

Un «tipo» estaba conformado por un teórico conjunto de individuos que poseían los mismos atributos físicos, de aquí que la imagen o descripción de cualquiera de ellos podía ser representativa del conjunto. Para dar sustento científico a esta construcción, del mismo modo que en las ciencias biológicas, se consideraban características observables y supuestamente cuantificables de los sujetos como el color de piel, de ojos y de cabello, y las formas y medidas de distintas partes del cuerpo (como por ejemplo cráneos y extremidades). Por ello, los viajeros coloniales con intereses etnográficos o antropológicos se empeñaron en efectuar mediciones, descripciones y comparaciones de sujetos nativos que ayudasen al establecimiento de los tipos raciales del mundo<sup>5</sup>. La cámara fotográfica fue en estos viajes una técnica adicional a la observación y a la descripción usadas en el trabajo de campo, que terminó por volverse imprescindible para la tarea de producir imágenes de «tipos» que servirían como material de ilustración, de estudio y de comparación; más aún, como observa Edwards (1990), a través de la fotografía de tipos, «la esencia abstracta de la diferenciación humana era percibida como una realidad observable»<sup>6</sup>.

Los manuales y recomendaciones para viajeros sobre el uso de la cámara fotográfica dejan ver de modo explícito cómo la producción de imágenes de «tipos» estuvo rigurosamente normada. Por ejemplo, publicaciones como el difundido manual inglés *Notes & Queries in Anthropology* (1874), producido por el Royal Anthropological Institute, daba indicaciones para la realización de una investigación antropológica, incluyendo cuestiones técnicas y prácticas concernientes al uso de la fotografía, que iban desde el equipo más apropiado hasta la selección y disposición de sujetos y grupos, de objetos y ceremonias que correspondiesen a la descripción etnográfica. Dentro de ellas se enfatizaban los procedimientos para efectuar los retratos de «tipos», como señala el siguiente pasaje:

Un cierto número de individuos típicos siempre debería ser fotografiado tan grande como fuese posible en vistas completas de frente y de perfil; el lente debería estar al nivel de la cara, y los ojos del sujeto deberían ser dirigidos hacia una marca fijada a su propia altura desde el suelo, o hacia el horizonte. Cuando la completa

<sup>5</sup> En el período los términos antropología y etnografía se refieren a una disciplina que definía su campo de estudio como el concerniente a las variaciones raciales y culturales, y a la evolución de sujetos no occidentales.

<sup>6</sup> Sobre las historias paralelas de la antropología y la fotografía ver Pinney (1992), Edwards (1992), Banta (1986) y Cooper (1990).

figura desnuda es fotografiada, deberían tomarse vistas de frente, de perfil y de espaldas, con los talones juntos, y los brazos rectos colgados a los costados del cuerpo; es mejor fotografiar una escala métrica en el mismo plano que el cuerpo del sujeto. Como fondo, puede ser utilizado un telón suave, de entramado simple, de un teñido neutro lo suficientemente claro en color para que contraste bien con las pieles amarillas y marrones<sup>7</sup>.

*[A certain number of typical individuals should always be taken as large as possible, full face and exact side view; the lens should be on level with the face, and the eyes of the subject should be directed to a mark fixed at their own height from the ground, or to the horizon. When the whole nude figure is photographed, front, side, and back views should be taken, with heels close together, and the arms hanging straight down the side of the body; it is best to photograph a metric scale in the same plane as the body of the subject. As a background, a soft, fine-grained, neutral-tinted screen may be used, sufficiently light in colour to contrast well with yellow and brown skins (Freire-Marreco & Myres, 1912, p. 270)].*

También se aconsejaba el retrato de tres cuartos u otras poses o tomas para lograr una imagen más «natural» del sujeto ya que «cuando un nativo es puesto en pose para una fotografía, él inconscientemente se pone rígido y la delicada composición de las piernas se pierde» (p. 270). Si hoy la autoría y propiedad de una fotografía es discutible, en ese período no cabía duda de que la imagen era no solo propiedad sino prerrogativa del fotógrafo: «La promesa de dar una foto impresa del negativo a menudo tentará a alguien reacio a posar, pero ésta debería ser considerada como un favor y no como un derecho» (p. 271)<sup>8</sup>.

En otro artículo, J. H. Lamprey, secretario de la London Ethnographical Society, aconsejaba el uso de una cuadrícula como fondo en las fotografías de sujetos nativos para facilitar comparaciones entre sus cuerpos y establecer proporciones:

Un sólido marco de madera, de siete pies por tres, a lo largo de su interior es dividido con precisión cada dos pulgadas; pequeños clavos son colocados en estas divisiones y un hilo fino de seda es templado sobre ellos, dividiendo la superficie al interno con líneas longitudinales y latitudinales que forman entre sí cuadrados de dos pulgadas en todos los lados. Contra este panel se coloca la figura.

*[A stout frame of wood, seven feet by three is neatly ruled along its inner side into divisions of two inches; small nails are driven into these ruled lines, and fine silk thread is strained over them, dividing the included surface by longitudinal and latitudinal lines into squares of two inches every way. Against this screen the figure is placed (The Journal of the Royal Anthropological Society, 1868, p. 85)].*

<sup>7</sup> Las traducciones de todas las citas en inglés han sido hechas por la autora.

<sup>8</sup> El Royal Anthropological Institute adoptó estos principios de fotografía antropométrica de las teorías del francés Paul Broca, fundador de la Société d'Anthropologie de Paris (ver Maxwell, 1999).

En el año siguiente, con similares objetivos, T. H. Huxley, entre sus varias recomendaciones para efectuar fotografías comparables de las razas del imperio británico, abogaba por la introducción de una vara de medir (o *anthropometer*) que se ubicaría junto al sujeto por fotografiar, quien tenía que estar desnudo y parado a una misma distancia de la cámara; se debía hacer dos fotografías del mismo sujeto, una de frente en la cual el sujeto posaría con los tobillos juntos y los brazos a los costados, y otra de perfil con el sujeto tocando la vara de medir (Spencer, 1992, pp. 99-107).

Las prescripciones del procedimiento no eran ciertamente fáciles de ejecutar, así que —por ejemplo— en las mismas colonias británicas el resultado esperado de obtener fotografías de todos los tipos existentes no tuvo la conclusión deseada: la mayoría de las que llegaron a la oficina colonial fueron obtenidas de tomas a sujetos nativos sobre quienes el control físico y la dominación política eran totales, como por ejemplo en ciertas partes de la India, Ceilán, en Australia, y en colonias penales y estados esclavistas de Norteamérica (Maxwell, 1999). En otros lugares, los nativos se negaron a posar y los agentes de la administración colonial no estuvieron dispuestos a arriesgar las frágiles relaciones con estos por la ejecución de las científicas imágenes.

La producción y lectura de muchas de las fotografías tomadas por viajeros durante la expansión colonial capitalista en el mundo de finales del siglo XIX e inicios del siguiente estuvieron, si no determinadas, al menos influenciadas por esas disposiciones que siguieron alimentando el «exotismo» de la tradición iconográfica anterior y justificando la supuesta superioridad racial occidental. La fotografía de tipos respondió a intereses del quehacer científico-antropológico pero al mismo tiempo lo excedió (Edwards, 1992): el interés popular de participar de algún modo, en este caso comprando y coleccionando, en el proceso de expansión colonial impulsó la producción de fotografías de tipos ya anticipada en las famosas *cartes-de-visite*<sup>9</sup>.

Como ya dije, fueron en especial los sujetos de apariencias y costumbres no-occidentales quienes en particular se vieron interpretados bajo la categoría de «tipos», la cual tuvo su correlato visual en las imágenes fotográficas producidas usando convenciones como las mencionadas. Las imágenes así resultantes se fueron distinguiendo de las fotografías de sujetos de clases medias y de la élite urbana que se produjeron usando convenciones fotográficas distintas en lo que respecta a la locación o escenario elegido, la pose, la composición y la obligatoria presencia de objetos de cultura material que aludían a su plena modernidad occidental, mostrada para el caso de Perú en la ya mencionada obra de Fuentes y en cientos de imágenes fotográficas que circularon como tarjetas de visita, en revistas ilustradas o se quedaron confinadas a

<sup>9</sup> Sobre cartas de visita referentes al sujeto andino ver Poole (2000). Sobre su producción y circulación en Lima, véase Herrera (1999).

álbumes familiares. A pesar de la desaparición de algunas de las subdisciplinas relacionadas a la antropología, mencionadas anteriormente, y de los giros culturalistas de esta en el siglo XX, la influencia de la noción de tipos perduró hasta cerca de mediados de ese mismo siglo en estudios preocupados por la diferenciación racial y por las correspondencias entre características físicas y sociales.

En Perú la categoría de raza se hizo una de las más importantes del discurso político e intelectual del cambio de siglo, y en algunos casos, como en la idea de «raza social» de González Prada y más tarde en los trabajos de Mariátegui, se cuestionaron sus determinaciones biológicas; sin embargo las preocupaciones o nociones antropométricas y fisonomistas que fundamentaron la noción de tipos raciales siguieron teniendo lugar en los recuentos de los exploradores nacionales a la montaña y continuaron orientando investigaciones científicas en Perú, como fue el caso de la Yale Peruvian Expedition realizada en 1912 o la del antropólogo German G. Tessmann (1930). En estos trabajos la fotografía de tipos fue vista aún como la mejor forma para evidenciar la existencia de razas y para probar que sus características biológicas determinaban su evolución social.

Además de lo dicho hasta aquí, quiero remarcar que la fotografía de tipos, en tanto producto o resultado del empleo de métodos y convenciones técnico-visuales, fue posible solamente dentro de relaciones y situaciones de poder específicas. Fue el encuentro entre nativos y agentes coloniales/nacionales, y en la mayoría de casos la subordinación social y política de aquellos a estos, los que permitieron la producción de las imágenes de «tipos nativos» o, lo que es lo mismo, el sometimiento de sujetos nativos a convenciones fotográficas como las sugeridas por *Notes & Queries*. Para el caso de la Amazonía peruana, la obra de K&H pone en evidencia la mutua configuración entre la producción de imágenes fotográficas y las relaciones de poder que las hicieron materialmente posibles.

En medio de la retomada empresa exploratoria nacional y de una creciente llegada de colonos a la selva incitada por el comercio cauchero, los jóvenes alemanes Kroehle y Huebner recorrieron la Amazonía con el objetivo de hacer de su viaje una empresa fotográfica comercialmente valiosa: fueron los primeros que hicieron de la fotografía amazónica en Perú un negocio exitoso. Ciertamente hubo otros viajeros anteriores que efectuaron algunas fotografías en la Amazonía peruana (Flores, 2008), pero fueron las de K&H las que alcanzaron una circulación mundial, sirviendo para descubrir nuevamente «lo exótico» y «lo salvaje» de este espacio. Su obra además difundió el estilo etnográfico de hacer fotografía que luego fue incorporado en el medio local: en Perú las fotografías de K&H que circularon sueltas, en álbumes, libros, revistas, periódicos ilustrados y como tarjetas postales ofrecieron al público una variedad de imágenes sobre la montaña que estimuló la formación de una mirada

etnográfica respecto a los sujetos amazónicos. La difusión de esas imágenes contribuyó a formar en el medio local una imagen positiva de la colonización nacional de la Amazonía y, en particular, de las relaciones entre los principales actores involucrados en ella: nativos y caucheros.

Al parecer Huebner y Kroehle se conocieron en Lima a inicios del año 1888 y juntos decidieron emprender el viaje a Iquitos por una de las rutas «abiertas» por la Comisión Hidrográfica del Amazonas. Ellos dejaron la capital en mayo de ese mismo año y enrumbaron hacia la sierra utilizando el ferrocarril central que llegaba hasta el poblado de Chicla. De aquí prosiguieron hacia la hacienda de Huancabamba, pasando luego por la colonia del Pozuzo desde donde se encaminaron a la boca del río Chuchurras. En esta zona, que Huebner conocía porque antes había trabajado para una empresa cauchera, permanecieron algunos días visitando caseríos aledaños y aprovechando la oportunidad para efectuar una serie significativa de fotografías. Luego siguieron el viaje navegando los ríos Palcazu y Pachitea, llegando finalmente al río Ucayali cuyo trayecto recorrieron visitando caseríos ribereños como Roraboya, Saman, Pucacuro y Codicia; llegando el 22 de noviembre de 1888 a Iquitos. En dicha ciudad, donde se habían instalado algunas casas comerciales dedicadas al negocio del caucho, se establecieron por seis meses abriendo un estudio de fotografía. El negocio no fue exitoso y abandonaron el puerto de Iquitos en junio de 1889 hacia el poblado de Nauta, desde donde emprendieron viaje por el río Huallaga con destino a la ciudad de Yurimaguas. De aquí se detuvieron por un tiempo en Tarapoto, Lamas, Moyobamba, Rioja y Chachapoyas para luego enrumbar hacia Cajamarca. Pasaron a Trujillo y de allí se dirigieron al puerto de Pacasmayo desde donde Huebner se embarcó hacia Panamá, llegando en abril de 1891 para abordar su nave con destino a Europa.

Álbumes y fotografías sueltas depositados en museos, archivos y colecciones privadas peruanos y mayormente europeos documentan los viajes realizados por los dos fotógrafos desde Lima a la montaña, y el regreso desde Iquitos a la costa norte del país<sup>10</sup>. Asimismo, en numerosas fotografías reproducidas en libros, revistas y periódicos en el último siglo se reconocen imágenes de K&H, a pesar de que su autoría se ha perdido y se les ha asignado nuevos contextos interpretativos. Esta considerable circulación y reproducción revelan la popularidad inigualable que alcanzaron las imágenes del viaje amazónico de K&H.

K&H no estuvieron al servicio del Estado peruano y por esta razón no siguieron las tareas de reconocimiento geográfico nacional a las que otros fotógrafos expedicionarios debieron sujetarse; su intención fue, más bien, lograr una buena colección de fotografías que pudieran luego ser vendidas en Europa y en el mismo Perú. Como

<sup>10</sup> Ver Hayes (1997), Schoepf (2000), König (2002) y Flores (2008).

dije antes, el mercado demandaba imágenes de «tipos» de lugares lejanos a Europa, de gente exótica.

Se puede decir que la empresa comercial de los dos fotógrafos tuvo un resultado exitoso ya que de regreso a Dresden, en 1892, Huebner publicó varias fotografías en importantes revistas alemanas y abasteció imágenes para diversos eventos y museos. Retornó a la Amazonía en 1894 y fundó en Manaos el famoso estudio La Photographia Allemá, adonde miembros de la élite cauchera de Iquitos acudieron a retratarse, como lo sugieren las fotografías encontradas en la Biblioteca Amazónica de esta ciudad. Huebner también realizó otras exploraciones en Venezuela y Brasil, cooperando con el etnólogo Koch-Grünberg. Por su parte, Kroehle se quedó a residir en el Perú. Sus imágenes circularon en estudios locales y se usaron en periódicos, en postales y también en libros de viajeros del siguiente siglo. En estas publicaciones, muchas de las imágenes perdieron la autoría original de K&H al ser borrada la firma de ambos, mientras que otras conservaron solamente la de Kroehle. Incluso en algunas de ellas el sello del famoso fotógrafo residente en Lima Fernando Garreaud fue sobrepuesto a su firma (McElroy, 1985, p. 166; Majluf & Wuffarden, 2001, p. 117; König, 2002, p. 62); en otras publicaciones locales, como los informes de exploradores nacionales, aparecen más bien las iniciales del tipógrafo Charles Southwall. Según Domville-Fife (1924, pp. 22, 235), Kroehle murió en 1902, flechado por los cashivos de las Pampas del Sacramento. La fama de sus fotografías y de sus viajes a la montaña es comentada por el escritor y viajero estadounidense Frank G. Carpenter, quien lo conoció en Lima:

En Lima, conocí a un joven explorador alemán que había pasado tres años viajando por las provincias orientales del Perú entre los indios de los lejanos brazos del Amazonas. Él tenía una cámara e hizo excelentes negativos de los cuales yo me aseguré las impresiones. El señor Kroehle estuvo muchas veces en peligro de muerte. Fue herido dos veces con flechas envenenadas y describe sus viajes por estas regiones como peligrosos en extremo. Estuvo un tiempo entre los cazadores de cabezas del río Napo, en Ecuador y Perú, siendo por él tomadas las primeras fotos de esta gente.

*[At Lima, I met a young German explorer named Kroehle, who had spent three years traveling through the eastern provinces of Peru and among the Indians of the far-away branches of the Amazon. He had a camera with him and made some excellent negatives from which I secured prints. Mr. Kroehle was many times in danger of his life. He was twice wounded with poisoned arrows and he describes the travels through these regions as dangerous in the extreme. He was for a time among the headhunters of the River Napo, in Ecuador and Peru, the first pictures ever taken of these people being made by him (Carpenter, 1900, p. 162)].*

Hayes (1997), identificando un gran número de publicaciones de viajes y de interés académico publicadas fuera de Perú durante las primeras décadas del siglo XX, concluye que estas se reciclaron y terminaron por representar a los «indios» de Sudamérica en general. También es necesario señalar que con la importancia histórica y artística que la fotografía ha adquirido en las últimas décadas, las imágenes captadas por K&H en la Amazonía han recobrado notoriedad y siguen siendo utilizadas fuera de ella para ilustrar sujetos o (¿tipos?) amazónicos en libros y en numerosas exhibiciones realizadas en Europa en los últimos años, ignorando su particular contexto de producción<sup>11</sup>.

Este destino etnográfico alcanzado por la obra de K&H estuvo determinado por los propósitos explícitos de los fotógrafos para producir una colección que cumpliera justamente con los requisitos de esa mirada y su mercado: mostrar la variedad de «tipos» cuya identidad física y cultural se mostraba fotográficamente como totalmente distinta a la derivada de la cultura occidental. Varios de sus trabajos (de los que aquí solo presento algunos pocos ejemplos) siguieron las pautas antes mencionadas para la fotografía de tipos como son: retratos del mismo sujeto de frente y de perfil [figuras 2 y 3], fondos estandarizados que intentan cubrir cualquier dato adicional sobre el ámbito de vida del sujeto [figuras 3 y 5], desnudez para la cámara [figura 8], distancia focal invariable y aislamiento social [figuras 2-8].

Estos elementos descontextualizan al sujeto, cuya única identidad proviene del título asignado por los fotógrafos que, en algunos casos, es reemplazado por uno nuevo dado por museos, archivos, editores de postales, de libros y de revistas. Como se puede apreciar en esta serie de fotografías el cuerpo de los sujetos que posan para la cámara resulta el motivo central pero, como señala Edwards (Edwards y otros, 1992, p. 241), no con el fin de destacar su individualidad sino más bien para enfatizar la generalidad y alteridad del «tipo» al que pertenece, y su no occidentalidad, que en el marco de la expansión colonial-nacional peruana fue interpretada como inferioridad<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Se pueden mencionar las siguientes exhibiciones: *George Huebner 1862-1935: un photographe à Manaus* en el Museo Etnográfico de Ginebra (2000-2001); *Der körper der photographie* en *Haus der Kunst* (2006); *Reves de l'autre* en el Museo du quai Branly, en París, cuyo catálogo muestra en su carátula una imagen de K&H.

<sup>12</sup> Schoepf (2000, p. 19) presenta en su libro un ejemplo de los muestrarios de «tipos» hechos por Huebner en su estudio de Manaos, a partir de las fotos individuales tomadas en su viaje con Kroehle. Otras composiciones similares se encuentran en los archivos del Musée d'Ethnographie de Genève. En todas ellas se aprecia cómo los fondos han sido borrados y uniformizados, y cómo las figuras de sujetos han sido recortadas con el propósito de obtener imágenes «típicas».





Figura 2. Indio conibo (*Bulletin, Société Royale de Géographie d'Anvers, 1900*).



Figura 3. Fotografía de perfil del mismo sujeto (*Archivo Fotográfico del Musée d'Ethnographie de Genève*).



Figura 4. *Bulletin, 1900*.



Figura 5. *Archivo Fotográfico del Musée d'Ethnographie de Genève*.

La distancia focal, que es la misma en varios retratos hechos por K&H, indica que siguieron las recomendaciones dadas en los manuales de fotografía etnográfica de mantenerla constante en las tomas de sujetos para lograr una similitud entre todos los «tipos». Si la distancia focal puede dar pistas sobre las relaciones entre el fotógrafo y sus sujetos (Macintyre & Mackenzie, 1992, pp. 158-163), observando otras tomas del viaje de K&H no se encuentran momentos registrados que sugieran una mayor familiaridad o intimidad entre fotógrafos y sujetos nativos en base a una mayor proximidad de la cámara.

En muchas otras de las fotografías hechas por K&H encontradas en diversos archivos se aprecia, además de la atención dirigida al cuerpo de los sujetos, un interés en fotografiar elementos de cultura material como pintura corporal, coronas, adornos y vestidos, como sucede por ejemplo en las figuras 2 y 4. La focalización en vestidos, accesorios y pintura facial respondería a las nuevas tendencias que la antropología en Alemania estaba desarrollando (Edwards, 1992). Es de suponer que con los propósitos comerciales de K&H, además de los «tipos» físicos interesantes en principio para un público especializado, cualquier elemento que resaltase diferencia, singularidad y por ende exotismo era atractivo para un mercado popular cuyos gustos desbordaban los de la fotografía antropométrica. Responden también a esas intenciones las varias fotografías hechas por K&H de los denominados «cashivos antropófagos» o las del sujeto de la figura 6, desnudado para la cámara con el fin de mostrar la decoloración de su piel, que figura en el álbum del *Musée d'Ethnographie* de Ginebra con el título de «*Ein fleckiger Abuischiri*» (sarnoso), o como «manchado» o «mandano» en otras reproducciones de la misma imagen.



Figura 6. Indio mandano del alto Napo (Domville-Fife, 1924).

## Los patrones caucheros y «sus» indios

Hacia 1880, para responder a la demanda de mano de obra de la empresa cauchera en crecimiento, se utilizaron diversos mecanismos complementarios entre sí en procura de trabajadores nativos. Los más conocidos fueron la deuda y la captura de esclavos a través de las correrías, en torno a los cuales se establecieron distintas relaciones sociales entre nativos y caucheros (véase Santos & Barclay, 2002, pp. 69-75). Productos manufacturados y los mismos sujetos nativos se convirtieron en mercancías de equiparable valor de cambio dentro de un mercado que muchos veían como el agente civilizador del Ucayali y afluentes. Por ejemplo, para el explorador nacional Carlos Fry (Larrabure y Correa, 1905, XI, p. 469) los caucheros llegaban con vapores y armas, con estrategias y obsequios, o con correrías civilizaban a sus moradores, «convirtiendo a los campeones del salvajismo en gentes sociables i útiles, bondadosos y necesarios».

Parte de las fotografías de K&H, quienes conocieron al citado Fry en el Chuchurras, registra sujetos, escenas y momentos que generan interrogantes adicionales sobre las relaciones entre nativos y patrones caucheros. Estas fotografías permiten romper la asepsia visual y la descontextualización de los sujetos fotografiados como «tipos», pues constatan que muchas solo fueron factibles en el contexto de las relaciones de poder que vinculaban a caucheros y nativos: dependiendo del grado de este poder, K&H pudieron lograr las distintas tomas de «tipos» de hombres y mujeres; pudieron presionar a los nativos a posar en determinada postura, a descubrirse y a estar inmóviles por el tiempo que duraba la exposición. En los casos en que este poder no fue efectivo o fue insuficiente, los nativos expresaron su desconfianza y reticencia a ser fotografiados, por lo que K&H recurrieron a ganar su confianza para los retratos por medio de regalos. No intentaron de manera explícita borrar el contexto social (el referido a la explotación gomera) de los sujetos fotografiados como «tipos», sin embargo la circulación individual de sus fotografías produjo y sigue produciendo ese efecto.

Comparando fotografías se descubre que los sujetos que posan como «tipos» aparecen también en otras imágenes como parte de los grupos de trabajadores de patrones caucheros; estas últimas permiten restablecer (parcialmente) el contexto social de los sujetos presentados en forma aislada. Así sucede, por citar solo uno de los varios casos, con las mujeres de la figura 4, quienes también aparecen en la figura 8 con el patrón cauchero italiano.

Según Barthes los textos cumplen la función de anclaje; es decir, «el texto *dirige* al lector a través de los significados de la imagen [...] controlando remotamente a este hacia un sentido elegido de antemano» [*the text directs the reader through the signifieds of the image [...] remote-control[ing] him towards a meaning chosen in advance* (1999, pp. 39-40, resaltado en el original)]. Así los títulos de fotografías como la 6, la 7 y la 8 hacen pensar en un vínculo de posesión física entre nativos y patrones caucheros.

Sin embargo, un examen de las imágenes y su comparación con otras fuentes evita el dejarse llevar por sus títulos y afirmar *a priori* que muestran patrones y esclavos obtenidos por correrías (como piensa König, 2002), y más bien da pie para ahondar en la reflexión sobre las versátiles relaciones de poder entre nativos y caucheros.

Observando bien las fotografías citadas se aprecia que los foráneos posan con seguridad y confianza entre los nativos, quienes a su vez —en su mayor parte— lo hacen sin ser intimidados por la cámara fotográfica o por la situación.

En la figura 7 se identifica al cauchero Guillermo Frantzen, de origen alemán, en medio de «sus salvajes», quien al parecer se había establecido años atrás en el río Chuchurras, afluente del Ucayali, ya que Ordinaire (1892, p. 136) lo conoció en esa zona. Los fotógrafos arribaron el 18 de agosto de 1888 a la casa de Frantzen, quien había sido socio de Huebner en el período en que este trabajó en el negocio del caucho. Su figura sedente en medio del grupo, en paternal y tranquila pose, se entiende mejor si se considera el método que usaba para reclutar la fuerza de trabajo. Según le confesó a Ordinaire, el secreto para lograr la cooperación pacífica de los nativos no era otro que el crearles necesidades y después como pago por sus servicios procurarles los medios para satisfacerlas. Por ejemplo, les regalaba fusiles y luego les vendía la pólvora; les daba medicinas y los protegía de los bandidos que comerciaban esclavos (Ordinaire, 1892, pp. 136-139). Las ropas occidentales que la mayoría de personas en el grupo viste en esta fotografía indican algo de este intercambio, gracias al cual el fundo de Frantzen logró producir 15 TM de caucho al año (Roux, 1995, pp. 107-228). En la figura 8 el supuesto cauchero posa con una *cushma* nativa que reduce, en cierto grado, la distancia cultural entre él y el grupo nativo. La adopción del vestido nativo puede sugerir una estrategia empleada por el patrón cauchero para lograr aceptación y cooperación, como se dice lo hiciera el célebre Fitzcarrald, a quien K&H conocieron personalmente durante su viaje. Sin embargo, a pesar del título de la imagen, podría tratarse de una foto eventual del explorador Carlos Fry quien por un accidente debió usar ropas nativas (Fry, 1889). En la figura 9 se observa que algunos nativos del grupo portan sus armas tradicionales e incluso los que están al lado derecho llevan escopetas, cuya posesión da cuenta de un mayor poder. Huebner calificó como desafortunado el hecho de pagar con ellas a los recolectores nativos, ya que sublevaciones y ataques contra los patrones fueron frecuentes. Por ejemplo, para ese mismo año de 1888, Huebner señala los recientes ataques de grupos cashivos y piros alzados contra sus patrones, mientras Fry hace referencia a un grupo piro que dirigido por su jefe Aurelio se sublevó contra el patrón; sublevación que solo terminó con la captura y fusilamiento del cabecilla en la boca del Pachitea (Fry, 1907). Años después, el mismo italiano que posa con «sus indios» en la figura 9 fue muerto por ellos en otra rebelión, según lo indica una nota que acompaña la fotografía conservada en el Musée du quai Branly, y que dice: «Patrón italiano muerto por sus indios cunibos. Él fue asesinado y su casa fue quemada por estos indios. Río Ucayali».



Figura 7. Guillermo Franzen con sus salvajes como caucheros  
(*Musée d'Ethnographie de Genève*).



Figura 8. Una copia de esta imagen encontrada en el *Musée du quai Branly* de París lleva por título «Patrón cauchero en medio de sus indios piro. Río Ucayali» (Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional del Perú).



Figura 9. (Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional del Perú).

Es preciso señalar que K&H produjeron otras fotografías durante la parte no amazónica de su viaje, cuya existencia permite apreciar cómo los intereses temáticos de los fotógrafos fueron mucho más amplios que los que rigieron su empresa amazónica. Estos comprendieron restos arqueológicos, arquitectura y escenas de vida diaria entre las que destacan, por ejemplo, fotografías sobre eventos religiosos en Cajamarca y retratos más espontáneos de sujetos que encontraron durante su recorrido. El repertorio temático producido en la Amazonía muestra el prioritario interés de los fotógrafos en responder a la demanda de un mercado que en ese momento valoraba los tipos exóticos y salvajes, y que al hacerlo impulsaba su fabricación; la reducida circulación de otras fotografías y de sus imágenes no amazónicas así lo demuestra.

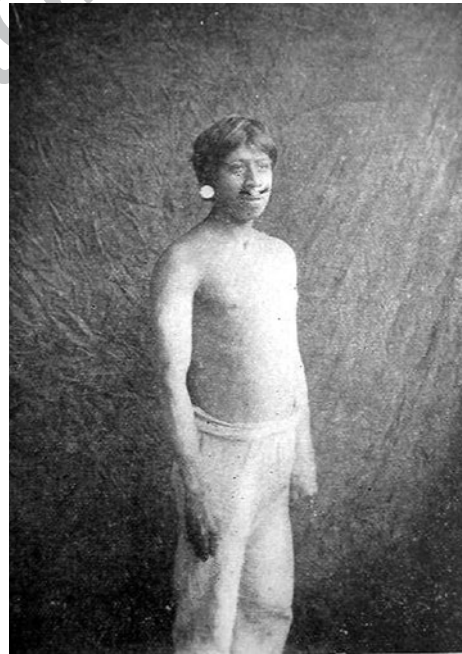
### Reflexión final

La difusión y adopción del estilo etnográfico popularizado por K&H tuvo que ver con la inmensa circulación y reproducción de sus fotografías en libros, periódicos, revistas y tarjetas postales. Los exploradores nacionales posteriores a K&H, como por ejemplo los auspiciados por la Junta de Vías Fluviales, cuyas publicaciones fueron también crónicas fotográficas de la exploración amazónica, adoptaron algunas de las pautas etnográficas difundidas por los fotógrafos alemanes. Entre estas destacan:

el aislamiento del sujeto, las fotografías de frente y perfil, y el uso del telón o cortina de fondo. Este, como ya dije, fue pensado para anular el contexto cultural y espacial del sujeto, buscando resaltar sus contornos corporales y características físicas, y así estandarizar las imágenes pensando en posteriores comparaciones. Sin embargo, el descuido en la colocación de telones para cubrir los fondos, que permite ver o atisbar el espacio físico real donde la imagen fue producida, y la pose de los sujetos, que rompe el estricto perfil requerido por la fotografía antropométrica [figuras 10 y 11], llevan a preguntarse por la razón de la insistencia en el (mal) uso de las convenciones visuales etnográficas mencionadas. A mi modo de ver, estas perdieron sus propósitos originales (las comparaciones y mediciones) para terminar por trocarse en figuras retóricas que otorgaban y garantizaban el estatus etnográfico a la mirada y narración de los exploradores nacionales, y a la de sus lectores. La fotografía de tipos convertía a los sujetos nativos en signo de lo salvaje. En particular el telón de fondo en una fotografía de sujetos nativos funcionaba como un fetiche del poder (científico, militar y nacional) de los exploradores sobre estos. Las condiciones de producción de la fotografía y las relaciones entre los sujetos que participaron en ella, como sucede a menudo, se perdieron con la circulación de las imágenes.



**Figura 10.** India arahuaca (Junta de Vías Fluviales, 1907).



**Figura 11.** Indio del Alto Maraón (Junta de Vías Fluviales, 1907).

En sus textos e imágenes fotográficas, los exploradores nacionales posteriores a K&H fueron así produciendo para el público consumidor de sus relatos e imágenes (su audiencia), un nuevo corpus de conocimiento etnográfico (en parte cliché, en parte empírico) sobre los sujetos amazónicos, que fue usado para explicar y justificar las teorías de diferenciación racial, evolución cultural y progreso social. Este conocimiento trascenderá la literatura de exploración y se expresará en otras esferas de control como la política —sirviendo para legitimar planes de expropiación territorial y laboral de los nativos— y el marco legal: por citar un ejemplo, en el código penal de 1924 se incluyeron categorías de clasificación que distinguían entre los salvajes, los indios semicivilizados y los civilizados para establecer diferentes imputaciones legales. En el caso de los «salvajes» el Estado asumiría una posición tutelar al concebirlos desprovistos de cultura; por tanto su penalización, más que disciplinaria, fue educativa al estar orientada a inculcarles valores y civilizarlos por medio del trabajo en colonias penales agrícolas (Hurtado, 1979).

Nos toca ahora preguntarnos hasta qué punto somos herederos de esa primitiva etnografía, con el fin de marcar continuidades y diferencias con ella. El examen de su discurso fotográfico advierte cómo todavía en las fotografías que se toman (que tomamos) salen a relucir las convenciones de un siglo atrás; también puede servir para reconocer críticamente las nuevas convenciones que modelan o sujetan nuestro conocimiento de la ahora llamada «selva» y, más importante aún, cómo estas informan sobre las relaciones de poder entre fotógrafos, audiencia y nativos fotografiados.

## BIBLIOGRAFÍA

- Banta, Melissa (1986). *From Site to Sight: Anthropology, Photography and the Power of Imagery. A Photograph Exhibition from the Collections of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology and the Department of Anthropology of Harvard University*. Curtis M. Hinsley, ed. Cambridge, Mass.: Peabody Museum Press.
- Barthes, Roland (1999). Rhetoric of the Image. En Stuart Hall y Jessica Evans (eds.), *Visual Culture: The Reader* (pp. 33-41). Londres: Sage/The Open University.
- Basadre, Jorge (1968). *Historia de la República del Perú, 1822-1933*. Lima: Universitaria.
- British Association for the Advancement of Science (1874). *Notes and Queries on Anthropology, for the Use of Travellers and Residents in Uncivilized Lands*. Londres: E. Stanford.
- Capelo, Joaquín (1896). *La Vía Central del Perú*. Lima.
- Carpenter, Frank George (1900). *South America: Social, Industrial, and Political*. Nueva York: Saalfield.



- Cooper, Emmanuel (1990). *Fully Exposed: The Male Nude in Photography*. Londres: Routledge.
- Domville-Fife, Charles (1924). *Among Wild Tribes of the Amazons. An Account of Exploration & Adventure*. Londres: Seeley, Service & Co.
- Edwards, Elizabeth (1990). Photographic 'Types': The Pursuit of Method. *Visual Anthropology* 3(2-3), pp. 235-258.
- Edwards, Elizabeth, ed. (1992). *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Flores, Rosario (2008). *The Visual Making of a Regional Society. Photography and Amazonian History*. Tesis para optar el grado de Ph.D., Universidad de Londres.
- Fuentes, Manuel Atanasio (1867). *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. París: Librería de Firmin Didot hermanos, hijos y Ca.
- Freire-Marreco, Barbara & John Linton Myres (eds.) (1912). *Notes and Queries on Anthropology*. Cuarta edición. Londres: The Royal Anthropological Institute.
- Fry, Carlos (1889). *La gran región de los bosques y ríos peruanos navegables. Diario de viajes y exploraciones en 1886, 1887 y 1888*. 2 vols. Lima: Imprenta de Benito Gil.
- Fry, Carlos (1907). Diario de los viajes. En Carlos Larrabure y Correa (ed.), *Colección de Leyes, Decretos, Resoluciones i otros documentos oficiales referentes al departamento de Loreto*. Vol. 11, pp. 369-589.
- Hayes, Caroline (1997) *J. Charles Kroehl's Photographs from the Peruvian Amazon: A Case Study in the Ethnohistory of Photography*. MPhil thesis, University of Cambridge.
- Herrera, Andrés (1999). *La Lima de Eugenio Courret, 1863-1934*. Lima: Gráfica Novecientos Seis.
- Hurtado, José (1979). *La ley importada*. Lima: CEDYS.
- König, Eva (2002). *Indianer. 1858-1928. Photographische Reisen von Alaska bis Feuerland*. Hamburg: Edition Braus, Museum Für Volkerkunde.
- Larrabure y Correa, Carlos, ed. (1905). *Colección de leyes, decretos, resoluciones i otros documentos oficiales referentes al departamento de Loreto*. Lima: Imprenta de La Opinión Nacional.
- Levine, Robert M. (1989). *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Durham, NC: Duke University Press.
- Lissón, Carlos (1887). *Breves apuntes sobre la sociología del Perú en 1886*. Lima: Imprenta Gil.
- Majluf, Natalia & Luis Eduardo Wuffarden, eds. (2001). *La recuperación de la memoria, Perú. El primer siglo de la fotografía, Perú 1842-1942*. Lima: Museo de Arte de Lima.

- Macintyre, Martha & Maureen MacKenzie (1992). Focal Length as an Analogue of Cultural Distance. En Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven: Yale University Press.
- Marcy, Paul (1869). *Voyage a Travers L'Amérique Du Sud, De L'Océan Pacifique à L'Océan Atlantique*. Paris: Corbeil.
- Marcy, Paul (2001) *Viaje a través de América del Sur del Océano Pacífico al Océano Atlántico*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Marreco, Barbara Whitchurch Freire & John Linton Myres (1912). *Notes and Queries on Anthropology*. Cuarta edición. Londres: British Association for the Advancement of Science.
- Martínez Riaza, Ascensión (1998). El espejismo del Oriente peruano. Loreto en los planes del Ministerio de Fomento 1896-1919. En Pilar García Jordán (ed.), *Lo que duele es el olvido. Recuperando la memoria de América Latina*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Maxwell, Anne (1999). *Colonial Photography and Exhibitions: Representations of the «native» and the Making of European Identities*. Londres: Leicester University Press.
- McElroy, Keith (1985). *Early Peruvian Photography: A Critical Case Study*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Monnier, Marcel (1890). *Des Andes Au Para. Equateur, Pérou, Amazone*. Paris: Plon.
- Monnier, Marcel (2005). *De los Andes hasta Panamá: Ecuador, Perú, Amazonas*. Lima: IFEA-BCRP.
- Nystrom, John William (1868). *Informe al Supremo Gobierno del Perú sobre una expedición al interior de la República*. Lima.
- Ordinaire, Olivier (1892). *Du Pacifique À'Atlantique Par Les Andes Péruviennes Et L'Amazone, etc*. Paris.
- Pardo, Manuel (1860). Estudios sobre la provincia de Jauja. *La Revista de Lima*, Vol. I.
- Pinney, Christopher (1992). The Parallel Histories of Anthropology and Photography. En Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920* (pp. 74-95). New Haven y Londres: Yale University Press-Royal Anthropological Institute.
- Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo.
- Portillo, Pedro (1901). *Las montañas de Ayacucho y los ríos Apurímac, Mantaro, Ene, Perené, Tambo y Alto Ucayali*. Lima.
- Roux, Jean Claude (1995). El reino del oro negro del oriente peruano. Una primera destrucción del medio amazónico. En *La construcción de la Amazonía andina*. Quito: Abya Yala.
- Sala, Gabriel (1897). *Apuntes de viaje. Exploración de los ríos Pichis, Pachitea y Ucayali*. Lima: Ministerio de Fomento-Imprenta La Industria.

- Schoepf, Daniel (2000). *George Huebner 1862-1935. Un photographe à Manaus*. Genève: Musée d'Ethnographie.
- Santos, Fernando & Frederica Barclay (2002). *La frontera domesticada. Historia económica y social de Loreto*. Lima: PUCP.
- Spencer, Frank (1992). Some Notes on the Attempt to Apply Photography to Anthropometry during the Second Half of the Nineteenth Century. En Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven y Londres: Yale University Press y Royal Anthropological Institute.
- Stocking, George (1987). *Victorian Anthropology*. Londres: Collier McMillan.

Fondo Editorial PUCP

**VISIONES DEL PROGRESO, OTREDAD Y FRONTERAS INTERNAS  
EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA AMAZONÍA PERUANA.  
UNA APROXIMACIÓN A LOS DISCURSOS VISUALES SOBRE  
LA «MONTAÑA» A FINES DEL SIGLO XIX**

Juan Carlos La Serna Salcedo

**A MANERA DE INTRODUCCIÓN**

Presentamos una reflexión acerca de las imágenes y representaciones sobre la Amazonía peruana en tres espacios de divulgación que originaron documentos visuales a fines del siglo XIX. En este sentido, las preguntas que buscamos responder son: ¿Cómo fueron reproducidas las primeras imágenes del «Oriente» y la «montaña» en los medios impresos peruanos? ¿Cómo es que dichos medios generaron y reprodujeron imágenes estereotipadas y exotizadas acerca del territorio y población amazónicas dentro de la opinión pública nacional? ¿Qué visiones del progreso con relación a la Amazonía —manejadas dentro de la intelectualidad y los grupos de poder político— son reproducidas en estos medios?

Los trabajos que analizaremos son, en principio, las imágenes del viaje de dos fotógrafos alemanes, Charles Kroehle y George Huebner, entre los años 1888 y 1889, documentación pionera en su estilo, que ha sido de vital importancia al momento de visualizar a los distintos grupos humanos asentados en la Amazonía peruana hasta la segunda mitad del siglo XX. Seguimos con el estudio del texto e imágenes graficadas en el diario de memorias del cusqueño Carlos Fry Piérola, publicado a partir de sus notas de viaje a la «región de los ríos navegables», entre 1886 y 1888. Finalmente revisaremos las representaciones sobre la «montaña» generadas en la revista *El Perú Ilustrado* (1887-1892), primera publicación periódica gráfica en la historia de la prensa peruana.

Consideramos que el contexto en el cual se inscribe el presente trabajo es trascendental dentro del temprano proceso de *construcción* de la Amazonía peruana. Resaltan tres hechos significativos: la edificación de la vía del Pichis, primer proyecto

vial transoceánico desarrollado por el Estado peruano, manifestación práctica de los diversos intereses económicos, políticos e ideológicos orientados a la incorporación del «Oriente» al resto del territorio nacional. En segundo lugar, el inicio del auge de la actividad de extracción de la goma, el «boom del caucho» como ha venido a denominarse por la historiografía oficial peruana, período de profundos cambios internos en los grupos indígenas y en sus relaciones con el Estado y la sociedad nacional. Por último, justamente dentro de este contexto, se apunta el ingreso de los primeros fotógrafos a la región, hecho que marca un antes y un después en la manera de plasmar, reproducir y consumir imágenes y discursos con relación a la Amazonía peruana.

La alternativa de la reproducción masiva de las imágenes en la prensa nacional generó una revolución en las formas de representación y percepción de los discursos relacionados con el *interior* del país, un acortamiento de las distancias que, según los postulados de la época, habían impedido hasta entonces la constitución de una nación integrada, aproximando lo lejano, haciendo de lo distinto —hasta cierto punto— algo «cotidiano» y de lo exótico algo «familiar». De este modo, la fotografía y demás tecnologías de impresión de documentos visuales permitieron crear en el público limeño una aproximación artificial al indígena y al territorio amazónico, mediante un «exotismo doméstico»: «[...] importados, como analogías, desde las profundidades de la selva al centro modernizado de la ciudad. Los indígenas son observados como extraños dentro del propio territorio, como especímenes capturados y luego exhibidos a lo largo de un problemático *safari interior*» (Castillo Zapata, 2000, p. 155).

En relación con los usos de la fotografía por parte de un Estado centralizado y moderno, que busca justificar ideológica y simbólicamente su control sobre el territorio y la sociedad, John Tagg afirma que:

[...] se acumula un enorme y repetitivo archivo de imágenes en el que las más insignificantes desviaciones deben ser anotadas, clasificadas y archivadas. El formato apenas varía. Hay cuerpos y espacios. Los cuerpos —trabajadores, vagabundos, criminales, pacientes, locos, pobres, razas colonizadas— son fotografiados uno a uno: aislados en un espacio estrecho, cerrado; convertidos en rostros enteros y sometidos a una mirada sin respuesta posible; iluminados, enfocados, medidos, numerados y nombrados; forzados a rendirse ante el más minucioso escrutinio de gestos y rasgos [...] También los espacios —territorios inexplorados, regiones fronterizas, guetos urbanos, barriadas obreras, escenas de crímenes— se enfrentan con la frontalidad y se cotejan en un espacio ideal: un espacio despejado, un espacio saludable, un espacio de líneas de visión sin obstáculos, abierto a la visión y la supervisión, un espacio deseable donde los

cuerpos se transformarán en sujetos libres de enfermedades, ordenados, dóciles y disciplinados [...] (Tagg, 2005, p. 86).

El dominio del territorio amazónico, proyecto reiterativo dentro de los discursos regeneracionistas y positivistas peruanos de fines del siglo XIX, imaginado a partir de la articulación de la capital y demás ciudades costeras y serranas con el interior de la «montaña» mediante la construcción de vías de penetración y el establecimiento de colonias e «industrias», origina una serie de imágenes que grafican esta «domesticación» del espacio: la explotación de los recursos, el establecimiento de puertos comerciales fluviales, así como la vitalidad de las colonias extranjeras. Como exponentes de este tipo de representaciones visuales encontramos, a la vez, a los fotógrafos de estudio —o incluso aficionados— que son parte de la nueva sociedad establecida en el «Oriente». Estos artesanos proporcionan a los grupos familiares separados por la distancia la posibilidad de mantener vivo el recuerdo por medio de fotografías personales, y son quienes transmiten a la prensa nacional imágenes de la vida social y cotidiana del colono en su esforzada tarea en favor del progreso nacional<sup>1</sup>.

Por último, encontramos fundamental el análisis de la prensa nacional, debido al rol que desempeña como medio generalizado de transmisión de imágenes y representaciones, soporte documental preponderante hasta la masificación de la radio y la televisión, que se produce recién a partir de la segunda mitad del siglo XX. La prensa escrita —medio de información y, sobre todo, de transcripción de discursos de los grupos modernizadores peruanos— juega un rol destacado dentro de la construcción y reproducción de las representaciones de una *otredad* arcaica, salvaje y premoderna, claramente identificada con el espacio amazónico enfrentado al mundo moderno, que se expande desde la ciudad hacia el *interior*.

---

<sup>1</sup> En el inicio de nuestra investigación elaboramos un índice descriptivo de los fotógrafos activos presentes en este territorio, así como de las principales empresas editoriales que reprodujeron temas referidos a la Amazonía peruana. Ello nos ha permitido detectar una clara relación entre las actividades que desempeñaron los primeros fotógrafos, aficionados y profesionales, y los proyectos de dominio y «domesticación» del espacio desarrollados desde el Estado y los grupos de poder político y económico: actividades de exploración y explotación de recursos (militares, exploradores contratados por el Estado, ingenieros de caminos, ingenieros petroleros, aviadores), interés descriptivo y clasificatorio de las ciencias positivas de fines del XIX e inicios del XX (geógrafos, etnógrafos, lingüistas) y proyectos de aculturación y evangelización de la población indígena (misioneros católicos y protestantes).

## 1. REPRODUCCIÓN DE IMÁGENES Y LA DOMESTICACIÓN DEL ESPACIO AMAZÓNICO

Un nuevo período de auge se iniciaba para la fotografía en la década de 1890. Cuando el país empezaba a reconstruirse del desastre económico, político y social que significó la guerra del Pacífico. Nuevos aires de entusiasmo abrieron a planteamientos nacionalistas que impulsaban la transformación del país. La confrontación con el pasado reciente permitió a intelectuales y políticos [...] hacer un balance sobre las causas de la postración nacional y elaborar propuestas a futuro. Una vez más la fotografía construyó en paralelo una renovada imagen del Perú (Majluf & Wuffarden, 2001, p. 116).

La fotografía de finales del siglo XIX se enmarca dentro del proceso de *reconstrucción nacional* que acontece en el país tras la derrota en la guerra del Pacífico. Manifiesta al mismo tiempo el encumbramiento de los planteamientos positivistas dentro de la intelectualidad y la política estatal peruanas. Este contexto, que convertirá a la región amazónica en un espacio de capital importancia para la futura regeneración del país, permite que los grupos de poder tradicionales reflexionen acerca del futuro y de cómo «[...] restaurar su maltrecho orgullo nacional, sanear su economía, vertebrar su sociedad, dotarse de una nueva mentalidad y lograr la estabilidad política» (García Jordán, 2001, p. 157). Para ello, el positivismo, como soporte ideológico del «orden y el progreso», ofrece a las élites la posibilidad de imaginar al Perú como una nación moderna, emulando los cambios y transformaciones alcanzados por los países europeos y por Norteamérica, ingresando en el llamado «concierto de las naciones civilizadas».

En este punto se hace fundamental desarrollar una política efectiva de control sobre el territorio y población amazónicos con mayor presencia estatal, fomentando la expansión de la frontera interna, buscando asegurar las fronteras internacionales y —de un modo u otro— «domesticar» el territorio selvático, región desarticulada del resto del espacio nacional imaginado desde los grupos de poder limeños (García Jordán, 2001, p. 160). Cabe destacar, sin embargo, que esta no era una preocupación exclusiva del gobierno central, sino que dicha inquietud se repetía entre los grupos de poder regionales con injerencia sobre el espacio amazónico, como Cusco, Loreto, Ayacucho y Tarma, que planificaron y promovieron sus propios proyectos de exploración, colonización y explotación del territorio. Eduardo Polack fue pionero en la edición y reproducción de postales ilustradas en el Perú de inicios del siglo XX. Se calcula que durante las dos primeras décadas del siglo pasado llegó a editar cientos de vistas de diversas partes del territorio nacional.





**Figura 1.** San Lorenzo, Perú, camino a Chanchamayo. Postal editada por Polack Schneider, de una fotografía original de Carlos Meyer tomada a fines del siglo XIX.

Dentro de estas destaca una serie de postales dedicadas al proceso de «conquista» de la «montaña» por medio de la vía del Pichis, primer proyecto transoceánico desarrollado por el Estado republicano peruano, iniciado en la última década del siglo XIX. Esta *vía* fue la materialización de una serie de intereses dirigidos sobre la Amazonía y de la «necesidad impostergable» de anexar su territorio al proyecto nacional positivista. En la práctica se trataba de un camino de herradura, con una extensión de unos 120 kilómetros de longitud, que unía el pueblo de San Luis de Shuaro en Chanchamayo —antigua misión franciscana y, para la época, límite de la colonización— con el río Pichis, en la selva de Pasco, desde donde, según varios informes de viajeros, científicos y exploradores, la cuenca del Amazonas se hacía navegable y permitía alcanzar Iquitos por medio de embarcaciones fluviales.

Estos planes fueron desarrollados, de diversa manera, mediante la colonización con extranjeros y la ejecución de proyectos viales de penetración amazónica —entre los que se incluía el tan añorado sueño del ferrocarril al Amazonas—, al tiempo que las regiones se hacían más activas y vigorosas por la dinámica del comercio y la «civilización» de los salvajes. Dentro de estos planes, el grabado, la litografía y, posteriormente, la fotografía cumplieron un rol destacado, haciendo referencia al interés por conocer y desarrollar mecanismos efectivos de control del territorio y de divulgación entre la opinión pública urbana de los avances dentro del proyecto de dominio del espacio *interior*<sup>2</sup>. En la medida en que el Perú moderno va dominando y haciendo suyo el territorio para el aprovechamiento de los recursos y la ampliación del comercio, se hace imprescindible someter a la población indígena asentada en la región. Es necesario reflotar la actividad civilizadora con el fin de hacer de aquellos «indios indómitos e infieles» piezas fundamentales en el futuro progreso del comercio y demás actividades productivas en la región.



**Figura 2.** Expedición del coronel Yessup a su paso por La Merced, 1896.  
Fotografía de Carlos Meyer. Colección de Mario La Rosa Sanz.

<sup>2</sup> Nuestro trabajo se ubica en una etapa de «tránsito» de las formas de representación visual en los medios impresos peruanos, en la cual pasamos de la litografía y el grabado —mecanismos exclusivos para la reproducción masiva de imágenes hasta fines del siglo XIX— a la utilización progresiva de la fotografía, primero a partir del uso corriente de «fotografías litografiadas» o «dibujos a partir de fotografía», hasta que finalmente las tecnologías de impresión permiten reproducirlas por medio del fotograbado y la fotolitografía «dando más vida a la reproducción fotográfica». Sobre el desarrollo de las técnicas de impresión de imágenes en las publicaciones peruanas durante el siglo XIX, véase Leonardini, 2003.

En mayo de 1896 aconteció un levantamiento de carácter federalista en la ciudad de Iquitos, liderado por el coronel Ricardo Seminario. Como respuesta a la revuelta, desde Lima partieron dos comisiones punitivas. Una de ellas, al mando de Eduardo Yessup, atravesó la vía del Pichis, la reciente obra de ingeniería que permitía, en teoría, unir la capital con el eje articulador de la economía del caucho, encontrando que el alarmante estado de conservación del camino lo hacía poco menos que intransitable. Finalmente la comisión pudo llegar a la zona de conflicto tres meses luego de su partida, tiempo suficiente para que los líderes de la asonada pudieran ponerse a buen resguardo fuera del país. Este hecho, aun cuando puso de manifiesto la incapacidad del Estado para controlar eficazmente su territorio *interior* amazónico, sirvió de estímulo para promover la futura profesionalización del ejército a partir del gobierno pierolista.

Cabe destacar que, en este momento, existe una notable distinción entre dos tipos de nativos a los que se hace referencia en los testimonios escritos y visuales. De un lado están los «violentos montañeses»: *campas*, *antis*, *mashiguengas* y demás pueblos asentados en la selva central, tradicionalmente identificados como la base social que apoyó el levantamiento anticolonial de Juan Santos Atahualpa hacia la década de 1740, y quienes —desde ese momento— se convirtieron, a partir de su oposición violenta al ingreso de extraños en su territorio, en el principal obstáculo para la materialización de los proyectos modernizadores en el «Oriente» peruano. Del otro lado se ubican los más dóciles y aculturados *shipibos*, *piros* y *cashibos*, «feroces y de espantosas costumbres», pero quienes vienen siendo incorporados eficazmente, por medio del comercio y del trato continuo con el «hombre blanco», en los «caminos del progreso» que sigue el país.

## 2. KROEHLER Y HUEBNER: PIONEROS DE LA FOTOGRAFÍA EN LA AMAZONÍA PERUANA

Entre mayo y noviembre de 1888, los fotógrafos alemanes Charles Kroehle y George Huebner realizan un viaje al *interior* de la selva peruana con el objetivo de recoger material fotográfico de los distintos grupos sociales asentados en la región. Inician su travesía partiendo de Lima en el Ferrocarril Central, tomando diversas vistas de su paso por Chicla, La Oroya y Huanchón, para luego ingresar hacia la «montaña» por el valle de Huancabamba y el Palcazu, donde se relacionan con diversos miembros de la colonia alemana establecida en la zona. Prosiguen su recorrido por el Pachitea y el Ucayali, hasta llegar al Amazonas. De Iquitos, Huebner retorna a la capital, desde donde parte a Europa hacia mayo de 1891.

Este viaje produjo una documentación «pionera» de alrededor de 160 fotografías sobre la población y el territorio amazónicos del Perú, originada en las cortas estancias de los alemanes en la zona del Chuchurras (cuenca del Palcazu, en Pasco,

entre nativos yaneshas), Pachitea (entre nativos cashibos), Ucayali (entre nativos cashibos y yines) e Iquitos (donde abren, esporádicamente, un estudio fotográfico), así como en sus contactos con los colonos de Tarapoto, Lamas, Rioja, Chachapoyas y Cajamarca<sup>3</sup>.

Seguramente interesados en conocer y tomar imágenes de la colonia alemana establecida en Pozuzo y sus alrededores, los viajeros deciden ingresar a la «montaña» por Pasco. En este lugar contratan los servicios de un colono peruano apellidado Hidalgo para que les sirva de guía. Asimismo, comparten parte del viaje con un alemán, Guillermo Frantzen, asentado en la región por muchos años, dedicado al negocio del caucho, quien retornaba a Europa atravesando el Amazonas.



**Figura 3.** Vistas de la hacienda Frantzen en la zona de Chuchurras. Fotógrafo anónimo, probablemente Kroehle. Grupo de indios amueshas (*Varietades*, 1911).



**Figura 4.** Vistas de la hacienda Frantzen en la zona de Chuchurras. Fotógrafo anónimo, probablemente Kroehle. Chuchurras, hacienda Frantzen (*Varietades*, 1911).

<sup>3</sup> Sobre el ingreso de Kroehle y Huebner al territorio oriental peruano, especialmente su presencia en el Ucayali, véase Schoepf, 2005, pp. 20-28.

La primera de estas imágenes fue también publicada por Clement (1902) y, según anota el autor, tomada «de los clichés fotográficos» del Estudio Garreaud.

Nos encontramos frente a un trabajo pionero para la fotografía en el Perú, aun cuando, para la época, se conoce la existencia de ciertos registros elaborados por exploradores y etnógrafos, algunos de los cuales realizaron las primeras fotografías *tipológicas* de indígenas amazónicos. El trabajo de Kroehle y Huebner trasciende la obra de sus antecesores por el interés en recopilar material visual antes que en tomar notas y realizar descripciones de los sujetos observados, por el trato directo que tuvieron con las poblaciones indígenas asentadas en las márgenes de los ríos recorridos —acción necesaria para poder *capturar* las imágenes fotográficas—, por el tipo de público que tuvo acceso al consumo de este material visual y por la prolongada exposición que alcanzaron sus imágenes en la escena nacional, llegando a ser referentes obligatorios al momento de visualizar al indígena y al territorio amazónico peruano hasta mediados del siglo XX.



**Figura 5.** Retrato de una mujer shipiba del Ucayali.  
Fotografía de Kroehle y Huebner, 1888.

Esta es una de las imágenes representativas de tipos indígenas realizadas por los fotógrafos alemanes. Huebner indicaría luego que las dificultades para retratar a los sujetos en sus actividades cotidianas (según ellos, por el temor de los nativos a posar frente a una cámara, que se asemeja a un arma de fuego) y la imposibilidad de mantener a grandes grupos de manera estática durante todo el tiempo que exigía la tecnología

de la época para poder ejecutar la toma, les obligó a preferir los retratos antes que las imágenes vivenciales.

Según el estudio de Schoepf (2005), en los textos de George Huebner que acompañaban a las imágenes publicadas en algunas revistas alemanas, hay un claro testimonio de denuncia social frente al continuo estado de opresión y explotación al que estaban sujetos diversos pueblos indígenas amazónicos durante los primeros años del auge del caucho.

Una vez en Europa, Huebner escribió algunos artículos para revistas científicas alemanas, al tiempo que establecía relaciones con etnógrafos y lingüistas interesados en el conocimiento del territorio amazónico. Apuntando a publicaciones interesadas en la divulgación científica, sus textos fueron acompañados por algunas de sus fotografías (previamente litografiadas). En una de estas revistas, Huebner describirá el inicio de su viaje *al interior* de la selva peruana:

Fue en mayo de 1888, al final de una estadía en Lima, que tomé la decisión de ir a Iquitos en compañía de un fotógrafo. Escogí entonces rehacer en sentido contrario o inverso el recorrido que había hecho tres meses antes. Mi objetivo era realizar un conjunto de fotografías de regiones que eran parcialmente desconocidas, de los grupos indígenas salvajes que vivían al otro lado de los Andes y así esperaba ganar la consideración de todas las personas que se interesaban por el interior del Perú (la cursiva es nuestra y la traducción libre)<sup>4</sup>.

Este texto, publicado a manera de memoria de viaje, describe algunos aspectos relevantes de la travesía realizada por los fotógrafos, sus impresiones sobre la vida de los indígenas y la problemática para la ejecución de su proyecto, por ejemplo en la recopilación de imágenes grupales. Schoepf (2005) hace un balance del interés fotográfico, etnográfico y periodístico del texto de Huebner para la revista *Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik*. Según su opinión, este sentía gran interés en validar su experiencia dentro de los espacios científicos alemanes. Por ello es que reseñó cada una de sus fotografías, incluyendo datos que hacían referencia a situaciones específicas, información que fue obviada por los editores, *naturalizando* las representaciones, limitándose a tipologías indígenas, interés específico para el público consumidor de la revista<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> George Huebner, «Meine reise von Lima nach Iquitos». En *Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik*, XV, 1892-1893, p. 9; citado por Schoepf, 2005, p. 20.

<sup>5</sup> Un interesante dato proporcionado por Schoepf (2005, p. 200) es la existencia de un diario de Kroehle, ofrecido por su hermana Marie al *Museum für Völkerkunde* de Berlín, en el cual se describían los pormenores de la travesía realizada junto a Huebner en la Amazonía peruana, documento que además, según el investigador, habría contenido la totalidad del material visual recopilado en la expedición. Al no disponer de efectivo, el museo no pudo hacerse con este documento. Más adelante se indica que este material pudo haber sido adquirido por la Biblioteca Nacional Universitaria de Estrasburgo y, aun

Schoepf (2005, p. 24) también reconoce en el texto de Huebner una especie de denuncia social, de apreciación crítica acerca del estado de explotación y esclavitud que venían sufriendo los indígenas por causa de la actividad de los intermediarios del caucho en la Amazonía peruana, hecho significativo, puesto que incluso se adelanta en veinte años a la conocida denuncia de Roger Casement respecto a las actividades de Julio Arana en la zona del Putumayo durante la década de 1910.

Por último, debemos destacar la preponderancia que alcanzaron las imágenes producidas por Kroehle y Huebner dentro de la prensa y opinión pública nacionales al momento de visualizar a los grupos indígenas amazónicos, manteniendo vigencia incluso hasta la década de 1940, cincuenta años luego del viaje de los fotógrafos por la selva peruana. Sus imágenes fueron constantemente reproducidas en distintos diarios y semanarios limeños y regionales como muestra del «conocimiento» adquirido sobre los grupos humanos establecidos en la región<sup>6</sup>.



**Figura 6.** Grupo de conibos del Ucayali. Fotografía de Kroehle y Huebner, 1888 (Moss, 1909).

cuando en los archivos de la institución existe una carta de Marie Kroehle, fechada el 2 de julio de 1905, donde indica la venta del diario de viaje, incluyendo 164 fotografías, dicho ingreso no está indicado en los registros de compra del museo y el documento se encuentra hoy desaparecido.

<sup>6</sup> Al parecer, Charles Kroehle había establecido, antes de iniciar su viaje al interior, diferentes contactos en el ámbito político y editorial limeño. Este hecho permitió que su material fotográfico fuese puesto a disposición de los principales grupos interesados en la articulación y conocimiento del territorio y población amazónicos. La primera vez que encontramos reproducidas sus fotografías es en *El Perú Ilustrado* (1892), donde se publicaron dos imágenes de grupos indígenas del Ucayali.

Para el caso del indígena amazónico peruano se generó una reflexión frente a una doble otredad, contrapuesta tanto a la población blanca como a los grupos indígenas andinos (entendidos tradicionalmente como los otros dentro del proceso de constitución del Estado-nación peruano), presentándola como doblemente extraña, distinta, bárbara e indómita. Lejanos, pero cada vez más presentes a medida que los flujos económicos hacen necesaria la articulación de la Amazonía al proyecto nacional republicano. Trabajos como los de Kroehle y Huebner permitieron que la opinión pública citadina asumiera esta imagen de otredad amazónica como un factor que imposibilitaba el avance modernizador del país.

### 3. LA AVENTURA DE CARLOS FRY A LA «REGIÓN DE LOS RÍOS NAVEGABLES»

Como la mayoría de familias constitutivas del grupo de poder económico tradicional cusqueño, Carlos Fry Piérola poseía importantes propiedades agrícolas en los valles orientales del departamento<sup>7</sup>. Ello significó que, desde temprana edad, nuestro personaje quedara encandilado con la «montaña», generando para sí la imagen de un territorio exuberante, misterioso y abundante en recursos, que solo esperaban ser aprovechados —«recogidos»— por hombres emprendedores y dinámicos. Justamente el escenario propicio para estimular la imaginación y el espíritu aventurero de un joven como él, asiduo lector de textos y memorias de exploradores y científicos eruditos que visitaron la región oriental peruana durante todo el siglo XIX. Impulsado por estas lecturas, empezó a planificar un viaje al *interior*, más allá de los valles colonizados, hacia donde habría de embarcarse, aun sin la completa aprobación familiar, hacia septiembre de 1886.

Fue así que el 18 de septiembre partió desde su hacienda Chinche, plantación cañaveral del valle de La Convención, región conocida en el Cusco como Santa Ana. Luego de recorrer el Bajo Urubamba atravesó el Ucayali, para finalmente alcanzar el Amazonas, arribando a Iquitos el 30 de enero de 1888. Seguramente impresionado por el crecimiento de la ciudad y por la importancia que venía alcanzando la actividad extractiva del caucho, se traza el objetivo de dar a conocer al resto de sus connacionales el camino más efectivo que permitiera integrar la región amazónica a la capital. Permanecería en Iquitos los meses de febrero y marzo, para embarcarse nuevamente el 2 de abril, río arriba, esta vez con destino al Pachitea.

Una vez concluida su peripecia por la zona del Urubamba, Amazonas, Ucayali y Pachitea, ascendió a las alturas de Cerro de Pasco, donde tomaría el ferrocarril hacia Lima. Su aventura no pasó desapercibida, siendo entusiastamente recibido en la capital por intelectuales y autoridades públicas. Su esfuerzo había sido extraordinario.

<sup>7</sup> Se destaca la existencia de propiedades de la familia Piérola en el valle de La Convención desde tiempos de la Independencia.



Es probable que se tratase de la primera oportunidad en que un joven «de buena familia» atravesaba el territorio oriental peruano para luego describir todos los detalles de su travesía en un diario de viajes<sup>8</sup>. Ya en la capital, y luego de algunas reuniones ante entusiastas y destacados auditorios, consigue el respaldo de la Municipalidad de Lima para publicar su diario de memorias (Fry, 1889).

El texto de Fry, publicado en 1889, a los pocos meses de haber finalizado su recorrido por la región, con el título *La gran región de los bosques o ríos peruanos navegables...*, fue editado en dos partes. La primera por la editorial Gil y la segunda por la Imprenta del Universo de Carlos Prince, ambas casas editoras de Lima. Para ilustrar el texto se dispuso del trabajo de dos importantes litógrafos de la escena editorial limeña de la época, ambos colaboradores asiduos de *El Perú Ilustrado*, semanario de destacada importancia dentro de la élite limeña. La primera parte está acompañada por una serie de grabados elaborados por Evaristo San Cristóbal, y la segunda ilustrada con trabajos de San Cristóbal y de Belisario Garay.

Según podemos rescatar del diario de viajes, Carlos Fry realizó todo su recorrido amazónico con solo dos acompañantes regulares. Esto no quiere decir que viajase por su cuenta sino que, a medida que avanzaba, se agenciaba del transporte, los remeros y las provisiones para continuar la ruta. Incluso gran parte de su paso por el Pachitea y el Palcazu fue hecha acompañando a una comitiva mercantil del cauchero Carlos Fitzcarrald, conformada por dos grandes balsas manejadas por más de una docena de nativos. En este sentido, se diferencia de las exploraciones oficiales por el número de acompañantes y por los recursos que propician su desplazamiento por la región. También por ello es que, una vez en Lima, renegó del desinterés que encontró en los colonos y autoridades de Iquitos para prestarle apoyo en la denodada misión que se había propuesto.

Es interesante destacar que en su diario se anota un encuentro con los fotógrafos alemanes Carlos Kroehle y Jorge Huebner en Sungaruyacu, en la cuenca del Pachitea, el 18 de agosto de 1888. Mientras Fry viajaba río arriba acompañando la comitiva de Fitzcarrald con dirección hacia el Palcazu, los fotógrafos alemanes iniciaban un viaje que les llevaría a atravesar el «Oriente» peruano:

Los fotógrafos tomaron vistas de este lugar, pues sus procedimientos en planchas secas y sin el colodium sensible que exige cámara oscura eran apropiadas para el lugar [...] A las diez estuvo de vuelta el señor Fiscarrald (*sic*) y se procedió al almuerzo tan concurrido, hoy, después de tantos días de soledad; se despidieron los fotógrafos, Hidalgo y Frazen (*sic*), para continuar su viaje de bajada, que les será muy rápido por la creciente del río (Fry, 1889, II, p. 51).

<sup>8</sup> El significado de esta travesía podría compararse, por el valor que ofrece como testimonio de la época, al viaje interior realizado por José de la Riva-Agüero hacia el sur andino en 1912, experiencia descrita en su texto *Paisajes peruanos*.

En su texto, Fry se presenta como un explorador capaz de dar a conocer una vasta y rica región a los ojos de sus connacionales, en un lenguaje sencillo y coloquial, lejos de la pluma estilizada y la terminología científica de los exploradores que le habían precedido. Fórmula especialmente eficaz a los oídos de auditorios compuestos por autoridades políticas y hombres de empresa interesados de antemano en el máximo aprovechamiento de los recursos que esta región podía ofrecer en beneficio del país (Fry, 1889, I, p. 2)<sup>9</sup>. Así, el autor prosigue con la descripción de una «montaña» deshabitada, propicia para el comercio, llena de recursos con los cuales proveer al «hombre blanco», y suplica por la urgencia de promover la llegada de nuevos colonos, «hombres industriosos», a estas regiones aún improductivas por el «salvajismo propio de los nativos» y amenazadas por la penetración comercial y científica del imperio del Brasil:

[...] mi propósito al publicar el presente trabajo, se resume a despertar el ánimo decaído de mis compatriotas y del país en general, el espíritu de empresa comercial y científica, llevado al seno de esos feraces como extensos territorios, el brazo vigoroso del obrero, la abnegación y perseverancia del sabio y la poderosa protección y fomento del gobierno, hacia esta inmensa región, en la que muchos advierten, estriban la grandeza y el provenir de la Patria (Fry, 1889, I, p. 6).

Esta imagen puede entenderse como una representación de la época. Una «puesta» de estudio en cuyo fondo aparece un inacabable bosque, domesticado por la actividad del hombre que puede hacerlo habitable. Fry aparece con una *cushma* —según refiere en la reseña: «después de mi naufragio en la selva los salvajes me dieron sus vestidos»— con bordados alegóricos a la región, reflejos de la imaginación limeña y citadina de la época: flores, animales y nativos selváticos vestidos a la usanza. El porte del aventurero se completa con una corona adornada con una pluma.

Como anota García Jordán (2001, pp. 163-164), el texto de Fry se integra dentro de los discursos regeneracionistas desarrollados en el Perú luego de la derrota en la guerra del Pacífico, donde se relaciona el futuro progreso del país con el conocimiento, domesticación y posterior explotación de los recursos del territorio de la «montaña». En tal sentido, su prédica identifica la necesidad de divulgar las potencialidades del espacio, abriendo vías de penetración, con el fin de promover la colonización y el manejo de los recursos que esta contiene.

<sup>9</sup> «[...] muchas obras hay de todas épocas referentes a estas regiones, pero la mayor parte de ellas son o geográficas o científicas y por lo tanto sólo sirven a cierta clase de hombres y no a la generalidad que es lo que me he propuesto en el presente escrito» (Fry, 1889, I, p. 2).

Reconoce como zonas propicias para la colonización las regiones interiores de los grandes ríos que ha surcado, sobre todo el Ucayali, el Urubamba y el Pachitea. Sin embargo reniega amargamente del estado de autosubsistencia en el que viven los colonos de la montaña de Huancabamba, «desconocedores del comercio». Fry ha tenido que atravesar por casi dos semanas, en parte a pie y en parte a lomo de mula, los terribles pasos que unen la región navegable del Palcazu con la ciudad de Cerro de Pasco, territorio habitado tanto por indígenas andinos poco habituados al comercio y al intercambio de mercancías, como por colonos alemanes casi tan autárquicos como los primeros: «Aunque parezca exagerado, se puede hacer que los salvajes del Ucayali viniesen a conquistar a estos cristianos para enseñarles el comercio, pues estos no creen los pagos que se les ofrece, no venden nada al pronto, por no estar acostumbrados a ello» (Fry, 1889, II, p. 70).

Su crítica se presenta como un grito de alarma frente al estado de abandono en que se encuentra la región. Debemos tener presente que aunque la explotación del caucho venía transformando radicalmente las relaciones existentes entre la sociedad nacional y los grupos indígenas, esta situación era aún poco visible para la opinión pública capitalina:

Triste tener que decirlo, nadie entre nosotros (con raras excepciones) se ha ocupado de la Montaña, ni de sus ríos navegables, ni de su grandeza; por tanto, nadie del verdadero porvenir de este país tan desgraciado como digno de mejor suerte por la fortuna de su suelo.

La prensa periódica de la república rara vez registra artículos sobre nuestra Montaña, todo se reduce a sueltos de crónicas o avisos simples; la Montaña y sus ríos o las frases que la designan han sido para nosotros una utopía, palabra típica e incoherente que nada o poco menos ha significado [...] (Fry, 1889, II, p. 68).

De otro lado, aun cuando desmerece reiteradamente la cultura del indígena amazónico, no termina por descalificarlo de toda posibilidad de integrarse al proyecto modernizador que augura habría de anexar los vastos territorios orientales al resto del país. Fry reconoce la capacidad del hombre amazónico para agenciarse de productos para la subsistencia, tanto alimentos como cobijo, recursos que, según observó, otorgaba maravillosa y graciosamente la naturaleza a cada paso del viajero: «sin esfuerzo mucho ingreso», es la frase que resume la forma en que Fry describe las diversas fuentes de recursos que, asume, ofrece este extraordinario territorio. Queda especialmente asombrado ante la facilidad con que los nativos podían acantonarse de productos en medio de la selva, «conocedores de sus señales y mensajes ocultos». Encuentra por ello necesario el aprovechamiento de la energía de estos hombres, una vez civilizados «por medio del comercio y el contacto regular con población blanca», siendo su

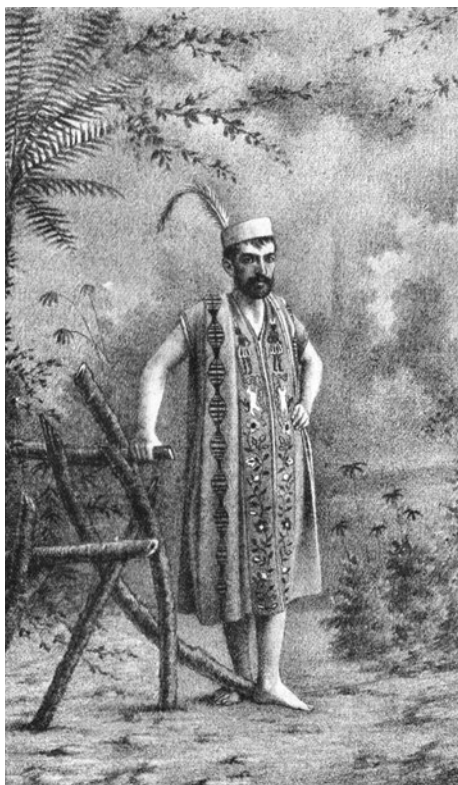
presencia fundamental para el sostenimiento de las futuras colonizaciones y operaciones mercantiles. Según las anotaciones de Carlos Fry, los arahuacas conformaban el grupo étnico «más retrasado» de la selva peruana por su menor contacto con el «hombre blanco». Aunque no entabló relaciones con este grupo durante su viaje, los comentarios que recibió de los pobladores no indígenas del territorio le hacen imaginarlos como primates, habitando en las cimas de los árboles.

Esta imagen presenta clara influencia del positivismo académico y del darwinismo social, corrientes intelectuales que hacia fines de la década de 1880 empiezan a tener sus primeros representantes entre los grupos modernizadores peruanos. La finalidad exotizante del dibujo corresponde a los intereses del público ciudadano al cual estaba dirigida la obra de Fry, ávido por reconocer en estos nativos los rasgos característicos del estado de salvajismo previo a la introducción de la civilización occidental.

Asimismo, el texto manifiesta las posiciones encontradas del autor frente a la realidad del indígena amazónico. Critica el comercio humano, el enganche y el sistema de correrías fomentados por la avaricia de los caucheros e intermediarios, pero encuentra positivas las acciones punitivas y la «respuesta dura» de los colonos y caucheros frente a los levantamientos indígenas que se suscitan durante su viaje en la zona del Ucayali, propiciadas justamente por las relaciones de dependencia y brutal sometimiento que reproduce el sistema de explotación cauchero que anteriormente había criticado.

Por último, sus propuestas para los trazos de las vías de penetración a la región nos parecerían ahora poco menos que lúdicas elucubraciones con un desmedido alejamiento de la realidad. Fry propone líneas rectas para unir la costa con la «región de los ríos navegables», inviables incluso para un ingeniero de nuestra época. Sin embargo, el interés que despierta su obra no está en su validez como planeamiento de ingeniería de caminos, sino en la popularización que hizo de una región aún inhóspita para el ciudadano limeño de aquel entonces.

No obstante que sus opiniones reflejan un profundo desconocimiento de la realidad de la región, en el sentido de los recursos y de las posibilidades para su colonización, al mismo tiempo que repite imágenes estereotipadas y fantásticas sobre la vida de los nativos, el viaje de Fry se presenta como una experiencia válida que permite reconocer la percepción del «Oriente» dentro del imaginario de los grupos de poder limeños y regionales. Simultáneamente, desde el gobierno central, se aplica una serie de medidas encaminadas a la efectiva dominación y aprovechamiento del territorio, como la constitución de la Sociedad Geográfica de Lima, los inicios de los trabajos de construcción del Camino Central o la vía del Pichis, y se inician los debates que habrían de preparar el camino para la materialización, luego inconclusa, del sueño recurrente del ferrocarril que uniese la capital con el río Amazonas.



**Figura 7.** Imagen de Carlos Fry. Litografía de Evaristo San Cristóbal, 1889.



**Figura 8.** Montañas del Perú, habitación de los arahuacas. Litografía de Evaristo San Cristóbal, reproducida en Fry (1889) y en *El Perú Ilustrado* 112, 29 de junio de 1889.

#### 4. EL PERÚ ILUSTRADO Y SU VISIÓN DE LA «MONTAÑA»

*El Perú ilustrado* fue la primera revista gráfica publicada en nuestro país. Apareció en las últimas décadas del siglo XIX, con una periodicidad semanal. Su primer número salió a la venta el sábado 14 de mayo de 1887, como una continuación de la revista *Perlas y Flores*, de reconocida importancia en el ámbito cultural limeño<sup>10</sup>. La publicación alcanzó rápidamente gran acogida entre la élite capitalina, presentándose como apolítica, con un sentido mayormente comercial, literario y gráfico, dedicando gran

<sup>10</sup> Desde mediados del siglo XIX aparecieron en Lima las primeras publicaciones periódicas que presentaban gráficos acompañando los textos escritos, entre las que se destaca *El Correo del Perú* (1871-1876), estableciendo un estilo que posteriormente sería continuado, de manera orgánica, por *El Perú Ilustrado*. Véase Leonardini, 2003, pp. 28-31.

parte de sus páginas a la publicidad, preferentemente de productos de consumo importados. Se dejó de imprimir hacia septiembre de 1892, a causa de un incendio que arrasó con su local de impresión en la calle Espaderos, en el centro de Lima. En total, la revista llegó a publicar 280 números.

Se caracterizaba por las imágenes litografiadas reproducidas para acompañar los artículos, un estilo peculiar para la prensa peruana de la época<sup>11</sup>. El principal diagramador de la revista fue Evaristo San Cristóbal, reconocido pintor y litógrafo, quien estableció su taller en la capital en 1887, colaborando desde entonces en distintas publicaciones de la época<sup>12</sup>.

Algunas investigaciones han intentado destacar el significado de esta revista como promotora de valores modernizadores dentro de la sociedad peruana. Justamente en tal sentido sus ilustraciones desarrollan una clara simbología que impone diversos valores modernos en una sociedad bastante tradicional como la peruana de fines del siglo XIX. Dentro de esta perspectiva, la tecnología y el progreso científico son presentados como adalides que habrán de permitir la transformación del país, de un estado arcaico y premoderno a un estado de progreso y de cultura (Tauzin 2003; Rivasplata 1984). Se destaca que *El Perú Ilustrado* presenta semanalmente, ante los ojos de los grupos liberales con poder político y económico, la imagen del sueño del progreso como una posibilidad que se viene alcanzando una vez que los grandes capitales ingleses y norteamericanos ejecutan una serie de medidas que conllevan a la transformación de la tecnología productiva del país, centralizada en las minas, los ingenios azucareros y el desarrollo de las comunicaciones. A partir de esta premisa, es significativo el análisis de la figura de la portada de la revista, símbolo claro del interés de los grupos modernizantes por hacer una alegoría del proceso de transformación que acontece en diversos espacios del aparato productivo. Sobre ello apunta Rivasplata:

Encontramos el sol en el horizonte que simbolizaría la esperanza al futuro. Un ferrocarril dominando la geografía. Esto expresa el avance tecnológico de la época. Encontramos también mineros en plena labor simbolizando el activo trabajo del hombre peruano dedicado a la explotación de nuestros metales. Un grupo de auquénidos simboliza la fauna típica de nuestro país, especialmente nuestra serranía, también en esta región hay una humilde casa y dos jarras. Caña de azúcar y

<sup>11</sup> El público limeño, no obstante, estaba acostumbrado a este estilo, gracias a publicaciones como *La Ilustración Española y Americana* de Madrid o *La Ilustración* de Barcelona, ofrecidas comúnmente en las librerías de la capital. Ver Tauzin 2003, p. 134.

<sup>12</sup> Evaristo San Cristóbal León (Cerro de Pasco, 26 de octubre de 1848-Lima, 8 de diciembre de 1900) fue también profesor de dibujo en el curso de Ciencias Naturales en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Se reconoce su trabajo en la diagramación de los planos del trazo para el Ferrocarril Central, a cargo del ingeniero Malinowski (1869-1875), y en las gráficas del texto de Carlos Fry, al cual nos referimos anteriormente. Es interesante anotar que, como pintor, tiene una obra titulada *El Pichis*.

otras vegetaciones simbolizan nuestro agro exportable. Encontramos un puente colgante y un indio cruzándolo, simbolizaría algo difícil de comprender (Rivas-plata, 1984, pp. 49-50).

De pie sobre el puente aparece el selvícola amazónico, ignorante aún de las «rutas del progreso» por las cuales transcurre el resto del país; amenazando, con su sola existencia, el camino que prosigue *incontenible* desde las costas del país hacia el interior de la «montaña».

Empero los nativos no están completamente excluidos del proyecto nacional imaginado por los grupos modernizantes, al menos los representados en *El Perú Ilustrado*. Los editores de la revista aspiran a que estos salvajes puedan integrarse, mediante el comercio, la «cultura de trabajo del hombre blanco» y la evangelización, al resto de la nación. Así por ejemplo, las campañas de aculturación y *peruanización* misionera franciscana, son destacadas en una de sus notas sobre Chanchamayo: «[...] donde] la caridad cristiana y el celo de los verdaderos apóstoles de Dios van abriendo camino a la civilización; es decir a la vida moral y material, y a millares de hermanos nuestros, que más tarde, serán también nuestros conciudadanos, porque sus ojos se habrán abierto ante la luz esplendorosa de la fe y el progreso» (*El Perú Ilustrado*, 24 de marzo de 1888).

La revista presenta una visión del «Oriente» claramente identificada con las posturas liberales y positivistas de la época: entendiendo la modernización del país a partir de la necesidad de hacer productivo un territorio, tan rico como extenso, por medio de la colonización y la articulación mediante efectivos sistemas de comunicación entre la capital y el *interior*. Dentro de estos planteamientos, la presencia de inmigrantes europeos, como es el caso de la colonia italiana en Chanchamayo, experiencia reconocida por la opinión pública peruana, sería especialmente resaltada. Del mismo modo son destacados los trabajos de exploración iniciados con el fin de *abrir* un camino que uniese la capital con los ríos navegables amazónicos, los futuros planes para la construcción del ferrocarril, así como la labor «civilizadora y pacificadora» de militares y misioneros entre los grupos nativos. De otro lado anotamos que la importancia de Iquitos figura todavía como marginal dentro de la revista. Recordemos que aunque la actividad extractiva y comercial del caucho estaba entrando en su período de auge, la imagen de Iquitos como centro comercial y cultural del «Oriente» peruano no alcanzaba un significado especial dentro del imaginario del público ciudadano.

Las imágenes representativas de la «montaña» reflejan los intereses de los grupos nacionales de poder político y económico por articular el territorio al proyecto modernizador del Estado. Así, por ejemplo, la imagen reproducida en la edición del

25 de febrero de 1888, de la hacienda San Carlos, en el valle de Chanchamayo, sirve a los editores para explicar su manera de entender el progreso de la región a partir de su conversión en un espacio productivo y articulado al resto del proyecto nacional:

[El dibujo descrito] es la copia de uno de los bellísimos paisajes que se ofrecen a cada paso á los ojos del viajero en nuestra montaña de Chanchamayo, en la que después de haber atravesado las áridas y heladas cumbres de los Andes, se encuentra con toda la exuberante (sic) flora de los trópicos, con todas las riquezas de la más espléndida (sic) naturaleza, que serán para nosotros casi inútiles mientras no contemos con fáciles vías de comunicación, la carencia de las cuales será la rémora que por mucho tiempo aún se opondrá á nuestro adelanto y á ese bienestar que hoy no es más que dorada ilusión (Anónimo. *El Perú Ilustrado*, 25 de febrero de 1888, p. 3).

Al tiempo que las representaciones del territorio amazónico promovían su «domesticación» por medio de la técnica y el conocimiento científico (expediciones, colonización, construcción de puentes y obras de ingeniería de caminos), los redactores de la revista, haciendo eco de una opinión generalizada de la época, reconocen que la presencia mayoritaria de indígenas en el *interior* del territorio —tanto andinos como amazónicos—, quienes mantienen sus usos y costumbres tradicionales, es uno de los principales obstáculos para la consecución de sus proyectos modernos, por lo cual es necesario su progresivo sometimiento<sup>13</sup>:

Los defectos se acentúan en las ilustraciones consagradas a los pueblos de la Amazonía peruana, sacadas del libro de Fry [y las imágenes de Kroehle y Huebner]. Los indios son siempre minúsculos, ya sea al interior de sus piraguas o en la cima de los árboles, donde viven como simios. Desnudos, poco agraciados e infantiles, a lo más que pueden aspirar es a servir de guías al explorador que busca un camino para unir la costa a la selva (Tauzin, 2003, pp. 146-147).

La colonización de Chanchamayo es un tema recurrente en los grabados publicados en *El Perú Ilustrado*. Las notas que acompañan a las imágenes manifiestan la esperanza de convertir esta región de la «montaña» peruana —el territorio selvático mejor articulado a la economía de exportación— en la punta de lanza para la futura integración del «Oriente» al resto del país. Por ello la continua exigencia a

<sup>13</sup> Es importante hacer una aclaración en este punto. En *El Perú Ilustrado* no se reproducen imágenes clasificatorias de los «tipos humanos» presentes en la Amazonía, como las elaboradas por los etnógrafos y viajeros europeos de esa época. No es que la revista no dispusiese de este tipo de material sino que, aparentemente, lo habría obviado por no corresponder a su discurso modernizante (contaba, por ejemplo, con las imágenes de Kroehle y Huebner). Los nativos son, en su mayoría, representados realizando sus propias actividades: cazando, cocinando, navegando el río, o «semicivilizados», acompañando a algún viajero o misionero. Es decir, mostrando su capacidad de adaptación al bosque, recurso que sería luego aprovechable por los peruanos, una vez domesticados e introducidos a la vida nacional.



las autoridades por una mayor inversión en el mejoramiento del sistema vial, que se entiende como el principal impedimento para el despegue económico regional. Al respecto, se describe el caso de la hacienda Roma, propiedad de los hermanos Busso, inmigrantes italianos asentados en la zona de La Merced: «Es un fundo de regular importancia dedicado esencialmente al cultivo de la caña de azúcar, con la que sólo se elaboran roncs y alcoholes, como en las demás haciendas de Chanchamayo. Creemos que una vez que buenos caminos permitan la fácil exportación de los productos de la montaña, se dará mayor amplitud al cultivo, aprovechándose la gran extensión y feracidad del terreno».

Las representaciones del indígena amazónico muestran así la mezcla de terror y fascinación que despierta en el público ciudadano la imagen de esta *otredad*. Se le caracteriza como salvaje, agresivo e indómito, pero se le reconoce la capacidad para sobrevivir en un territorio aún impenetrable para los foráneos. Así, aparece la posibilidad de alcanzar su participación dirigida dentro de la cruzada modernizadora, atrayéndolo por medio de los beneficios que ofrece el comercio o por la «obra salvífica» de los misioneros y evangelizadores.

De tal manera, las imágenes reproducidas en las publicaciones periódicas permiten plasmar visualmente la idea de la nacionalización del territorio. Si bien para la época era posible que los grupos de poder asentados en Lima o en alguna otra ciudad importante de la costa visualizasen lugares lejanos de su propio país a través de la fotografía, este medio se mueve aún por espacios muy reducidos. *El Perú Ilustrado* permite hacer visibles la vida y experiencias de los peruanos del interior. De allí el sentido de promover la publicación de fotografías litografiadas y dibujos de las diversas localidades del interior del país, en un momento en que las facilidades para viajar eran todavía escasas. Ahora observamos una de las primeras fotografías reproducidas, mediante técnica litográfica, en *El Perú Ilustrado*. Representa a un grupo de colonos, a un religioso franciscano y a los indígenas (aparentemente yaneshas) que habrían de establecer la futura peruanidad en el «Oriente». La imagen fue tomada por Carlos Pérez, ingeniero de la vía central que dirigía a un grupo de colonos militares hacia el Pichis, a fines de 1888. Tiene por escenario un campamento, establecido a pocos kilómetros de la recientemente fundada villa de San Luis de Shuaro, para la época el límite de la colonización en la montaña de Chanchamayo.

La imagen nos presenta una convivencia casi conventual entre los colonos y los nativos evangelizados por los misioneros franciscanos. Unos y otros se ven confundidos alrededor del paisaje, sin importar los conflictos existentes entre estos grupos sociales de intereses contrapuestos, pero donde quedan de manifiesto los símbolos arquetípicos de uno y otro mundo encontrados: el arco y la flecha de los nativos frente al fusil de los colonos y la cruz del religioso.

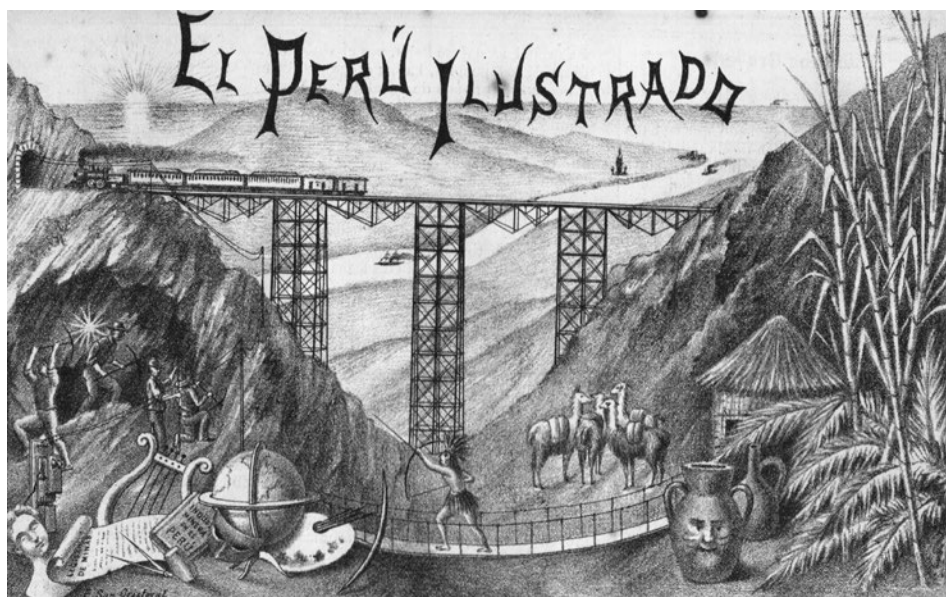


Figura 9. Portada de *El Perú Ilustrado*. Litografía de Evaristo San Cristóbal, 1887.



Figura 10. Chanchamayo, hacienda Roma. Litografía de Paulino Tirado publicada en *El Perú Ilustrado*, 7 de abril de 1888.



**Figura 11.** Chanchamayo. Expedición de colonos militares al Pichis. Grupo de colonos, salvajes, etcétera. Tomada de varias fotografías del señor Pérez, ingeniero de la expedición. Litografía de Paulino Tirado publicada en *El Perú Ilustrado* 103, 22 de abril de 1889, p. 1272.

De esta manera, el público podía imaginarse no solo lugares extraños sino también la forma y estilos de vivir de los colonos y de los nativos de la «montaña», de pueblos mineros, de las agrupaciones de pastores de la puna, etc., alcanzando, por primera vez, la posibilidad de reflexionar acerca del país por medio de sus gráficas, modelo de representación que repetirá el resto de la prensa nacional desde los primeros años del siglo XX. A modo de ilustración, recogemos el comentario de Giselle Freund:

La introducción de la foto en la prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común solo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es el reflejo concreto del mundo donde cada uno vive [...] Al mismo tiempo se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación. El mundo en imágenes funciona de acuerdo con los intereses de quienes son los propietarios de la prensa: la industria, las finanzas, los gobiernos (Freund, 1997, p. 26).

## CONSIDERACIONES FINALES

Reconocemos el valor de la fotografía, de la litografía y de las demás técnicas de reproducción de documentos visuales como herramientas fundamentales en el proceso de construcción de la Amazonía peruana, dentro de los planteamientos políticos y de la opinión pública nacional a fines del siglo XIX. Juntamente con los discursos positivistas y regeneracionistas de la política, de la economía y de la vida social, las élites modernizantes peruanas se valieron de los medios de representación visual para ilustrar sus proyectos alrededor de colectivos sociales y grupos económicos cada vez más amplios.

Se entiende que la fotografía y demás documentos visuales reproducidos en la prensa nacional de la época cumplieron un rol decisivo en la imaginación y visualización de las ideas desarrolladas por un diverso colectivo de agentes foráneos presentes en la Amazonía, y equivalen a los discursos de los diferentes sujetos y grupos sociales externos que describen lo amazónico para un público ciudadano. Exploradores-geógrafos interesados en el avance del conocimiento geográfico y de las ciencias naturales; etnógrafos dedicados a la investigación y clasificación de los diversos «tipos humanos» presentes en ese inmenso laboratorio que significa la Amazonía; colonos y aventureros europeos movilizados por viejas leyendas de El Dorado y las amazonas; misioneros cristianos esperanzados en hallar entre los nativos el germen que habría de constituir la nueva humanidad regenerada son algunas de las diversas y complejas visiones que se ven confrontadas en este nuevo «descubrimiento» de la selva amazónica.

Podemos, entonces, precisar los principales temas referenciales que serán plasmados dentro de la temprana fotografía amazónica peruana: el territorio, su proceso de transformación de una *tierra ignota*, desconocida y amenazante en un espacio domesticado, dominado por los caminos de penetración y el asentamiento de colonias y hombres de «espíritus industriuos».

Este proceso de amansamiento se repetirá al momento de plasmar al sujeto amazónico, el cual —si bien sigue apareciendo como manifestación de una *otredad* absolutamente extraña— debe transmutarse para consolidar, visualmente, los proyectos políticos aplicados por el Estado, que apuestan por su sometimiento y progresiva inserción en los espacios productivos y comerciales abiertos en dicho territorio. No es posible que las imágenes recogidas por individuos que se adhieren a programas modernizantes, que promueven la integración de la «montaña» como camino al progreso, sigan reproduciendo únicamente las visiones exotizantes y diferenciadoras de etnógrafos, viajeros y exploradores que construyen discursos visuales para el público urbano europeo y norteamericano. Conformarse con esta exotización de la sociedad amazónica no solo descalifica los avances en materia de dominio del territorio, de

política vial y de colonización extranjera, sino que podría validar visiones similares con relación al resto de la sociedad nacional, como efectivamente se rescata de las opiniones vertidas en los testimonios de viajeros en nuestro país durante el siglo XIX.

Del mismo modo en que Manuel Atanasio Fuentes criticaba la fascinación de los viajeros europeos por la cultura milenaria de los Andes y su tendencia a generalizar imágenes y apreciaciones de un mundo bárbaro, arcaico e inmemorial ante el resto del país —incluyendo a la sociedad citadina costeña, autodefinida como moderna y culta (Poole, 2000, pp. 177-206)—, los grupos modernizantes peruanos eran conscientes de la contradicción de pensar el «Oriente» como parte articulada al Estado-nación si se limitaban a consumir solamente este tipo de representaciones. Por supuesto que este hecho no impide entender al nativo amazónico como el *otro* confrontado con la visión del progreso, pero entendemos que —para el discurso de la época— era necesaria la visualización de una «montaña posible», integral al proyecto moderno, antes que limitarse a expresar su absoluta *otredad*. En la práctica observamos cómo la visualización de este avance modernizador en el «Oriente» se expresa en las imágenes de plantaciones cañaverales y trapiches en la montaña de Chanchamayo, en las vistas de los trabajos de construcción de la vía transoceánica del Pichis —en especial las imponentes fotografías de las obras de ingeniería vial que someten la selva a los diseños del hombre—, en el progreso en las áreas de colonización extranjera de La Merced y Pozuzo, así como en las imágenes que integran, dentro de una misma toma, a población colona con grupos o sujetos nativos, prueba irrefutable de la progresiva asimilación de estos y su *aprovechamiento* en nombre de la nación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barclay, Frederica y otros (1991). *Amazonia 1940-1990. El extravío de una ilusión*. Lima: Terra Nuova y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bordieu, Pierre (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Castillo Zapata, Rafael (2000). Las disciplinas de la pose. Construcción fotográfica del indígena en Venezuela. Un ejemplo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXVI (52), pp. 153-172.
- Chaumeil, Jean Pierre (Inédito). *Primeros clichés. Las tribulaciones del doctor Creveaux en la Amazonia*. Lima.
- Clément, Pablo (1902). *Viaje del Estado Mayor (18 de marzo-25 de junio de 1902). Memoria del Coronel P. Clément*. Lima: Of. Lit. de la Escuela Militar.
- Freund, Giselle (1997). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Fry, Carlos (1889). *La gran región de los bosques o ríos peruanos navegables: Urubamba, Ucayali, Amazonas, Pachitea y Palcazu*. Lima: Gil (primera parte). Lima: Imprenta del Universo (segunda parte).
- García Jordán, Pilar (2001). *Cruz y arado, fusiles y discursos. La construcción de los orientes en el Perú y Bolivia (1820-1940)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Estudios Peruanos.
- Leonardini, Nanda (2003). *El grabado en el Perú Republicano. Diccionario histórico*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Majluf, Natalia & Luis Eduardo Wuffarden, eds. (2001). *La recuperación de la memoria. El primer siglo de fotografía: Perú 1842-1942*. 2 Vols. Lima: Museo de Arte de Lima y Fundación Telefónica.
- Moss, Miles (1909). *A trip into the interior of Peru*. Lima: Charles Southwell.
- Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima: SUR.
- Rivasplata Cruz, Virginia (1984). «*El Perú Ilustrado: Un estudio de la producción gráfica en el Perú a fines del siglo XIX*». Tesis de bachiller en diseño gráfico. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Schoepf, Daniel (2005). *George Huebner 1862-1935: Um fotógrafo em Manaus*. Sao Paulo: Metalivros.
- Tagg, John (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tauzin Castellanos, Isabelle (2003). La imagen en «El Perú Ilustrado». *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* 32(1), pp. 133-149.
- Todorov, Tzvetan (2007). *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI.

**¿GUERREROS O SALVAJES?**  
**LOS USOS POLÍTICOS DE LA IMAGEN DE LOS INDÍGENAS**  
**AMAZÓNICOS EN EL ESPACIO PÚBLICO MEDIÁTICO**

Óscar Espinosa de Rivero

En el mes de agosto del año 2008 se produjo en la Amazonía peruana una de las más grandes protestas de los últimos tiempos<sup>1</sup>. Miles de indígenas de las provincias de Condorcanqui (Amazonas), Datem del Marañón (Loreto) y de la zona del Bajo Urubamba (Cusco), así como de otras regiones amazónicas, se movilizaron contra una serie de normas jurídicas promovidas por el actual gobierno y por la presencia agresiva de empresas de hidrocarburos en sus territorios ancestrales.

Estas asonadas no fueron las primeras que se produjeron en contra de dichas medidas. Desde mediados del año 2007 ya se habían venido realizando movilizaciones organizadas por los indígenas y por otros sectores de la población que también viven en la región amazónica peruana. Todos los meses del año 2008 hubo por lo menos una marcha o manifestación en sus diferentes ciudades. En enero fueron los campesinos e indígenas de Yurimaguas, preocupados por sus tierras y territorios; en febrero se realizó un paro en la ciudad de Iquitos y otro en todo el departamento de Loreto protestando contra el proyecto de ley 840; en marzo los indígenas de Ucayali marcharon por las calles de Pucallpa reclamando sus derechos; en abril numerosas delegaciones indígenas concurrieron a la Segunda Cumbre Amazónica; en mayo se concentraron en Lima delegados de distintas partes de la selva para participar en la Cumbre de los Pueblos y volver a reclamar el respeto por los derechos indígenas, en particular por aquellos relacionados con sus tierras y recursos naturales; en junio se produjeron nuevas marchas y movilizaciones en Pucallpa; en julio le tocó el turno a Madre de Dios, donde la organización indígena Fenamad y la campesina Fademad efectuaron diversas demandas que obligaron al gobierno a enviar al recién nombrado

---

<sup>1</sup> Unos meses después, en abril de 2009, las protestas continuaron hasta culminar el 5 de junio en los trágicos sucesos ocurridos cerca de la ciudad de Bagua, que también atrajeron la atención de los medios de comunicación. Sin embargo, la movilización de agosto de 2008 resulta particularmente importante por la novedad que supuso en relación con la cantidad de gente movilizada, por el novedoso tratamiento mediático y por el impacto social y político que tuvo a nivel nacional.

ministro del Medio Ambiente, Antonio Brack, para intervenir como mediador. Finalmente el día 9 de agosto, fecha en que se conmemora el Día Internacional de los Pueblos Indígenas, una nueva y masiva movilización da inicio a los sucesos que aquí analizamos.

A diferencia de las protestas realizadas en meses anteriores, las que se llevaron a cabo en el mes de agosto llamaron especialmente la atención de los medios de comunicación nacionales y se convirtieron en un acontecimiento mediático de grandes proporciones. Por primera vez en la historia del Perú un reclamo realizado por indígenas amazónicos lograba adquirir tanta visibilidad e interés de la sociedad nacional.

En este artículo queremos discutir precisamente la utilización política de las imágenes que sobre los indígenas amazónicos han circulado en el espacio público mediático peruano en torno a este caso. Comenzaremos analizando aquellas que los presenta, en el contexto de sus movilizaciones, como gente salvaje, violenta y peligrosa que se opone a la modernidad y al progreso. Posteriormente discutiremos cómo estas representaciones promovidas por los medios no constituyen algo novedoso, sino que se corresponden con las que se han hecho de ellos a lo largo de la historia del país. Terminaremos reflexionando sobre cómo los indígenas hoy en día reinterpretan y utilizan estas mismas imágenes en sus luchas políticas.

### ¿Salvajes opuestos al progreso?

La mayor parte de las imágenes audiovisuales de los indígenas protestando contra el gobierno, presentadas por los medios de comunicación nacionales (prensa escrita, televisión, internet) en el mes de agosto del 2008, muestra a grupos con lanzas, en actitudes amenazantes, con el rostro pintado o en poses militares (figuras 1 y 2). Evidentemente, los periodistas no han inventado estas fotos ni las han transformado en sus computadoras. Se trata de imágenes reales, pero que necesitan ser contextualizadas. En primer lugar, estas imágenes muestran solo una faceta de la movilización y de la gente que participó en ella. Es cierto también que en algunos casos se publicó otro tipo de ilustraciones, como aquellas en las que se entrevista a algunos dirigentes indígenas o en las que se les muestra dialogando con funcionarios del Estado como Antonio Brack, ministro del Medio Ambiente, o Beatriz Merino, Defensora del Pueblo (figuras 3 y 4). Sin embargo, estas fueron más esporádicas o formaban parte de series de fotografías en las que también se mostraban los aspectos de fiereza y violencia antes mencionados. Este sería el caso, por ejemplo, de la entrevista hecha al líder indígena Alberto Pizango, presidente de Aidesep<sup>2</sup>, en la que junto a su fotografía se muestra

<sup>2</sup> Aidesep significa Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana y constituye la principal organización indígena amazónica de nivel nacional.



un pozo petrolero y a un grupo de pobladores (que podrían o no ser indígenas), quemando llantas en un espacio al aire libre (que podría ser una carretera)<sup>3</sup>.



Figura 1. Indígenas amenazantes. Primera plana del diario *La República*: Nativos chocan con la policía (fotografía de José Vidal, *La República* agosto de 2008).



Figura 2. Multitud amenazante (*Caretas*, agosto de 2008).

<sup>3</sup> [http://1.bp.blogspot.com/\\_YLKdFoAj-Y/Siq3fcEfvII/AAAAAAAAAFrQ/qqHZ4ryPoZc/s1600-h/PIZANGO.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_YLKdFoAj-Y/Siq3fcEfvII/AAAAAAAAAFrQ/qqHZ4ryPoZc/s1600-h/PIZANGO.jpg)



Figura 3. Visita de ministro Antonio Brack Egg a San Lorenzo  
(*El Comercio*, agosto de 2008)



Figura 4. Reunión de dirigentes indígenas con la Defensora del Pueblo,  
Beatriz Merino (página web de la Defensoría del Pueblo, 2008)

Por supuesto, hubo algunas facetas de la protesta que nunca llegaron a los medios de comunicación: por ejemplo, escenas en las que se habrían visto las asambleas de los indígenas tomando la decisión de movilizarse o, ya iniciada la movilización, la forma en que se organizaban para atender a las familias que se habían trasladado hasta los lugares de concentración previamente acordados, etcétera. Al respecto, Sartori (1997, p. 82) nos recuerda cómo para los medios de comunicación audiovisual, las imágenes disponibles determinan la construcción misma de las noticias. En este caso es posible que los fotógrafos o camarógrafos de los medios no hayan podido acceder a otros espacios para poder obtener registros diferentes.

Sin embargo, es probable que la decisión de presentar a los indígenas con lanzas y rostros pintados obedeciera más a razones comerciales y políticas que a la posibilidad o no de acceder a otro tipo de imágenes. Según Bourdieu (1997, p. 25), el problema radica en que «los periodistas tienen unos ‘lentes’ particulares mediante los cuales ven unas cosas y no otras». Y pocas líneas más abajo, añade: «el principio de selección [de las noticias] consiste en la búsqueda de lo sensacional, de lo espectacular». No podemos olvidar, pues, que los medios de comunicación funcionan dentro de una lógica de mercado por la cual tienen que ofrecer ilustraciones llamativas para «vender» sus productos periodísticos. En este sentido, se podría deducir también que habría una cierta predisposición en el público, sea la sociedad peruana o internacional, a interesarse por imágenes que muestren a los indígenas amazónicos como grupos exóticos (por ejemplo, para atraer el turismo), como grupos salvajes, o ambos.

Por otro lado, la presentación de indígenas amenazantes y predispuestos a la violencia puede responder también a determinados intereses políticos de los medios, de los sectores económicos que se benefician con las leyes y decretos contra los cuales los indígenas protestan, o del gobierno. En efecto, diversas autoridades gubernamentales, incluyendo al presidente de la República, han señalado en más de una ocasión que los indígenas «se oponen a la modernidad y al progreso». En este sentido, ¿qué imagen podría expresar mejor esta oposición que hombres desnudos pintarrajeados gritando y blandiendo lanzas ante las cámaras? (figura 5).



Figura 5. ¿Salvajes opuestos al progreso? (*Caretas* 2041, 21 de agosto de 2008).

También en algún caso se han mostrado imágenes que no corresponden propiamente a los indígenas amazónicos sino a pobladores mestizos; sin embargo, el contexto refuerza la idea de indígenas enfrentándose abiertamente con la policía<sup>4</sup>. Es más, lo que ocurrió en Bagua fue particularmente interesante. En esta ciudad un grupo de indígenas había ocupado de manera pacífica la plaza principal, donde acampaba y preparaba sus ollas comunes. Cuando la policía del lugar recibió la orden desde Lima para desalojarlos, fueron los pobladores mestizos de Bagua quienes decidieron intervenir y asumir su defensa.

Esto es muy relevante, ya que la relación entre mestizos e indígenas en esta región siempre ha sido conflictiva. Los indígenas consideran a los mestizos como invasores de sus tierras y estos califican a los indígenas como ociosos que desaprovechan sus recursos. La relación entre estos dos grupos es de mucha tensión e incluso se han presentado hechos de violencia a lo largo de la historia. Por ello la actitud descrita resulta absolutamente sorprendente, reflejando además la solidaridad entre dos grupos de sectores marginados que se unen para protestar frente a la prepotencia del centralismo limeño.

## EL TEMOR A LOS INDÍGENAS

A las imágenes de indígenas fieros y amenazantes se suman los testimonios explícitos de algunos periodistas temerosos ante la posibilidad de ser atacados violentamente. Un ejemplo particularmente expresivo de este temor lo encontramos en los reportajes realizados por Norka Peralta, la enviada especial del diario *El Comercio*.

Esta periodista formaba parte del grupo de reporteros que viajó junto con el ministro del Interior, Antonio Brack, a la ciudad de San Lorenzo, capital de la provincia del Datem del Marañón, en Loreto. En esta ciudad se había instalado una mesa de diálogo en la que participaban dirigentes indígenas, autoridades locales y, como representante del gobierno, el ministro del Medio Ambiente. Sin embargo, una vez que fracasan las negociaciones ante la imposibilidad del ministro Brack de tomar decisiones sin consultar con Lima, este abandona apresuradamente el lugar en una avioneta, dejando atrás a los periodistas. Como el acceso a esta pequeña ciudad es bastante difícil<sup>5</sup> y no existen muchas avionetas disponibles para el transporte de pasajeros, los periodistas se tuvieron que quedar en San Lorenzo hasta el día siguiente.

<sup>4</sup> Es el caso del reportaje presentado en el programa *Cuarto Poder* de América Televisión y luego retransmitido por el programa *Prensa Libre*, dirigido por la abogada y periodista Rosa María Palacios ([http://www.youtube.com/watch?v=Jx\\_iOjkiTA&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=Jx_iOjkiTA&feature=related)).

<sup>5</sup> Solo hay dos vías de acceso regulares para llegar a San Lorenzo, siendo la fluvial la principal de ellas. La mayoría de la población utiliza las grandes barcasas que salen de Iquitos o de Yurimaguas. El viaje

En este contexto, la periodista se asusta y escribe: «[...] los reporteros y las personas que conformaban la comisión del gobierno central tuvieron que salir del lugar *ante el peligro* del reinicio de las medidas de fuerza» (Peralta, 2008a; la cursiva es mía). En realidad, las «medidas de fuerza» consistían principalmente en la paralización de las actividades laborales y en el control del puerto, evitando la entrada o salida de embarcaciones. En ningún momento los manifestantes o los líderes de la protesta habían amenazado a los periodistas con secuestrarlos o atacarlos. Probablemente el temor de la periodista se basaba en la «molestia» que ella había percibido entre los indígenas y sus dirigentes: «En el hotel alertamos a los demás periodistas para que abandonen el lugar, en previsión de algún hostigamiento de los indígenas que comenzaban a mostrar *su molestia*» (Peralta, 2008b; la cursiva es mía).

Al respecto, es necesario hacer un par de precisiones. En primer lugar, los indígenas no solo estaban molestos: estaban *muuy* molestos debido a que el ministro Brack no tenía capacidad real de tomar decisiones y de llegar a acuerdos con sus dirigentes. En estas condiciones, las negociaciones no tenían ningún sentido. En cualquier lugar del mundo la actitud del gobierno resultaría insultante y provocadora. Sin embargo, esto no significa necesariamente que los indígenas estuvieran molestos con los periodistas. Y en segundo lugar, las posibilidades de que estos pudieran salir de San Lorenzo no dependían necesariamente de los indígenas. En realidad, no podían irse hasta que llegara alguna avioneta a recogerlos, eventualidad bastante remota debido a la hora y a la poca disponibilidad de aeronaves.

Pero no se produjo ningún acto de violencia. La misma periodista nos relata cómo termina la historia: «Tras conocer nuestra situación, el general PNP Carlos León Romero, jefe de la Cuarta Región Policial de San Martín, nos trasladó hasta el *hostal Kharel*, cerca de la comisaría de la ciudad. Allí, unos doce policías garantizan nuestra seguridad» (Peralta, 2008b).

Para la periodista del diario limeño, la seguridad se encuentra en la protección de la policía. Al parecer ella en ningún momento dialogó con los indígenas allí presentes o con sus dirigentes. Tampoco hay indicios de que hubiera buscado apoyo entre los demás pobladores de la ciudad. Su relato nos sugiere a un grupo pequeño de periodistas que requiere de una escolta armada para garantizar su integridad. Es muy probable que el temor de Peralta se acentuara en la medida en que se encontraba en

---

hasta San Lorenzo demora tres días desde Iquitos o día y medio desde Yurimaguas. También existen botes más rápidos que cubren la ruta Yurimaguas-San Lorenzo, demorando un promedio de ocho horas aproximadamente. La otra vía es la aérea, en avioneta, en un vuelo que dura aproximadamente media hora, desde las ciudades de Tarapoto o Yurimaguas. Esta es la forma más rápida de llegar, pero también la más cara. Además, la disponibilidad de vuelos está sujeta al buen funcionamiento de las aeronaves y a las condiciones del clima.

un espacio ajeno, rodeada de gente con otras costumbres, en un lugar lejano al suyo y donde, además, la geografía le impedía ir y venir según su voluntad.

Curiosamente, en términos muy similares se expresaba el gobernador de Maynas en 1825. En una carta escrita al prefecto de dicha región manifestaba su temor ante algunos grupos de indígenas tikuna que vivían en los alrededores del pueblo, a los que consideraba «hostiles». En la perspectiva del gobernador, estos indígenas constituían una amenaza para los habitantes de la localidad (Larrabure y Correa, 1905-1909, VI, pp. 225-226). Sin embargo, no hay evidencias de algún tipo de ataque violento por parte de los tikuna contra los habitantes de la gobernación de Maynas en dichos años. Por el contrario, esta referencia nos invita a revisar brevemente cómo se ha ido construyendo esta imagen de los indígenas amazónicos a lo largo de varios siglos de historia peruana, y lo difícil que resulta erradicarla de nuestro imaginario.

### La construcción histórica del indígena como salvaje peligroso

Esta imagen se ha ido construyendo desde tiempos precolombinos, pero sobre todo desde la época colonial. Ya los cronistas andinos como Guaman Poma de Ayala o Garcilaso de la Vega presentaban a los indios «antis» como seres caracterizados por su «belicoidad, fiereza y crueldad» (Santos, 1992, p. 260).

Esta visión se refuerza con la llegada de los españoles a territorio amazónico. Se podría decir que esta región es percibida por los europeos como una zona de «frontera», entendiéndola como límite entre el mundo «civilizado» y el mundo «salvaje». Según Ana María Alonso (1995), la frontera se ubica en los márgenes del Estado, en un espacio abierto a la violencia. En este sentido, el Estado constituye el espacio gobernado por leyes humanas, donde puede desarrollarse la vida social. Ya los antiguos griegos entendían el estado de derecho como el único posible para el desarrollo de la vida humana. Para Heráclito, la ley (*nómos*) cumplía el mismo cometido que las murallas que protegían a la ciudad<sup>6</sup>. No hay que olvidar la relación semántica e histórica existente entre las palabras «ciudad» y «civilización» —ambas provenientes del latín *civitas* y referidas a ciertas formas de organización social y estilo de vida (Williams, 1983, pp. 55-60).

<sup>6</sup> Aquí nos inspiramos en la interpretación que hace Hannah Arendt del fragmento N° 44 de Heráclito: «El pueblo debe luchar por la ley como por sus murallas» (1982, p. 121). Según Arendt, «la organización de la *polis* [estaba] físicamente asegurada por su muralla y fisonómicamente garantizada por sus leyes» (1974, p. 261). Para Arendt, la ley constituye la «muralla» que protege la vida de la comunidad política y permite la acción y el discurso humanos (1974, p. 257). Pero también, como muro, la ley marca los límites y las fronteras de la ciudad. Como límite, la ley establece la distinción entre lo permitido y lo prohibido; y en tanto frontera, distingue entre la comunidad humana como espacio de la libertad (Arendt, 1987, p. 690), mientras que afuera quedaría el mundo de la necesidad, de la vida animal.

Hay que recordar además cómo, desde inicios de la época colonial, tanto la corona española como la portuguesa desarrollaron políticas para agrupar a los indígenas en centros poblados como estrategia de civilización y de control. En el caso del Perú, el virrey Toledo promovió la política de las «reducciones», mientras en Brasil ocurrió lo mismo con el sistema de *aldeias*, principalmente bajo control de los jesuitas (Hemming, 1995, pp. 104 y ss.).

En efecto, para la tradición europea, solo son realmente civilizados quienes viven en las ciudades. También esta conexión se remonta a la Grecia clásica. Para Aristóteles es impensable la vida humana fuera de la *polis*; solamente los dioses o los animales salvajes viven fuera de la comunidad política. A principios de la época colonial, el misionero jesuita José de Acosta señalaba al nomadismo como uno de los rasgos propios de los bárbaros del tercer tipo; es decir, los más salvajes. El nomadismo supone precisamente la ausencia de ciudades, donde los humanos tienen residencias fijas y establecen relaciones civilizadas. Pero además, añade Acosta, estos bárbaros, entre los que se encuentran los habitantes de la región amazónica, serían «hombres salvajes, semejantes a las bestias, que apenas tienen sentimientos humanos» (Acosta, 1984, p. 67)<sup>7</sup>.

La Amazonía resulta entonces un lugar de frontera donde se expresa una lucha violenta entre la naturaleza salvaje y el proyecto civilizatorio. La violencia del civilizador se orienta hacia la transformación de una naturaleza agreste a la que percibe, en un acto proyectivo, como agresiva y violenta en sí misma. El imaginario que se ha construido en torno a la selva amazónica y que se ha difundido a lo largo del tiempo a través del cine y de la literatura nos recuerda constantemente el carácter salvaje y peligroso de esta región. Así encontramos, por ejemplo, bosques que devoran o destruyen a los seres humanos que intentan explotar sus recursos, como en *La vorágine* de José Eustacio Rivera o en *La Casa Verde* de Mario Vargas Llosa; de animales salvajes, como jaguares y serpientes, que acechan permanentemente a los seres humanos y los atacan en el momento más inesperado, como en la película *Anaconda* filmada

---

<sup>7</sup> José de Acosta maneja dos criterios fundamentales para clasificar los distintos tipos de bárbaros: los aspectos ligados a la racionalidad y desarrollo de la literacidad, y las costumbres sociales expresadas en la legislación y en la organización política o social. Así, entre las características que definen a los bárbaros del primer tipo (o más civilizados) se encuentra: «un régimen estable de gobierno, leyes públicas, ciudades fortificadas, magistrados de notable prestigio, comercio próspero y bien organizado, y uso bien reconocido de las letras». En cambio, los bárbaros del segundo tipo no conocen la escritura, las leyes escritas o la filosofía, pero tienen magistrados, régimen de gobierno, asentamientos fijos, administración política, jefes militares organizados, esplendor en el culto religioso, y «determinada norma de comportamiento humano» (1984, p. 63). En este sentido, coincide con las características que señala Aristóteles como propias del ser humano: su racionalidad y su lenguaje (*zoon lógon ejon*) y su vida política (*zoon politikon*). Ambas cualidades, finalmente, permiten que el ser humano sea capaz de juzgar o distinguir entre el bien y el mal (Aristóteles, 1991, 1253a).

para Hollywood por Luis Llosa, o en la novela *El viejo que leía historias de amor* de Luis Sepúlveda.

Por supuesto, no faltan las representaciones de indios salvajes escondidos entre los matorrales esperando atacar al viajero desprevenido o de grupos de caníbales celebrando orgías en torno al cadáver de una persona blanca, tal como podemos ver en las películas de Werner Herzog filmadas en el Perú (*Aguirre, la ira de Dios* y *Fitzcarraldo*) o en la esperpéntica *Holocausto canibal*. En este sentido, el imaginario de la frontera amazónica no difiere mucho del que se ha construido en otras regiones similares, donde los civilizadores de origen europeo enfrentan también paisajes agrestes habitados por indios y animales peligrosos: los desiertos del lejano oeste norteamericano, las frías pampas patagónicas, el caluroso Chaco o los bosques tropicales húmedos de Asia y África.

Un rasgo particularmente importante de este imaginario reside precisamente en la presentación del indígena como salvaje y violento, siendo su forma más extrema la del caníbal. Ya José de Acosta, en su tipología sobre los distintos tipos de bárbaros, incluía la desnudez y el canibalismo como características propias de los salvajes (1984, p. 67). El cronista Cieza de León describe a los «chunchos»<sup>8</sup> como «gentes bárbaras y muy belicosas y que muchos de ellos comen carne humana» (citado por Santos, 1992, p. 262). Esta figura del indio antropófago concuerda también con las descripciones hechas por las primeras crónicas del Brasil colonial (Léry 1992; Staden, 1979).

Durante la época colonial, la muerte de conquistadores o misioneros españoles en emboscadas y rebeliones indígenas llevó a consolidar esta imagen de salvajismo y de violencia. Después de la rebelión de Juan Santos Atahualpa, un misionero franciscano calificaba a los indígenas de la selva central como «guerreros temibles que ignoran toda manifestación humanitaria, que desconocen la piedad filial» (Varese, 1973, p. 223). Por lo tanto, desde la perspectiva española, los indios tenían que ser «pacificados» y «civilizados».

La idea del indio caníbal no desaparece con el fin de la colonia. Hacia fines del siglo XIX, en el contexto de la explotación del caucho en la región amazónica, se comenzaron a difundir nuevamente noticias y registros visuales sobre la existencia de indígenas caníbales (Robuchon, 1907; Whiffen, 1915). El caso más notorio es el del barón cauchero Julio César Arana, quien contrató a un ingeniero y geógrafo francés,

<sup>8</sup> «Chuncho» es un término que proviene del quechua *ch'unchu*, que significa plumaje, usado tradicionalmente para designar a los indígenas amazónicos. Hoy en día se sigue utilizando en el castellano de Perú y Bolivia con el mismo sentido, pero también para denotar excesiva timidez o costumbres consideradas poco civilizadas.



Eugenio Robuchon, para que confirmara el canibalismo de los indígenas uitoto<sup>9</sup>. Al parecer, Arana pretendía justificar el trabajo forzado y los abusos cometidos contra estos como parte de su proceso civilizatorio (Stanfield, 1998; Echeverri, s/f). Al respecto, durante el juicio llevado contra Arana, el doctor Rómulo Paredes, juez suplente de Iquitos, presentó un informe al juez Valcárcel donde cuestiona la información provista por Robuchon, calificándola de inexacta y exagerada. Según Paredes: «En el informe de este [Robuchon] se descubre una tendencia marcada en presentar al indio como un ser detestable, malo, traicionero, monstruoso moralmente, peligroso; y por último, como un antropófago terrible» (Valcárcel, 2004, pp. 401-402).

La acusación de canibalismo expresa claramente la compleja relación entre los «civilizadores» y la construcción de un «otro» salvaje. Como han indicado diversos autores (Arens, 1979; Barker, Hulme & Iverson, 1998; Obeyesekere, 2005), en el proceso de colonización de los territorios indígenas, los colonizadores proyectan su propia violencia y sus propios temores al «otro», clasificándolo como peligroso y violento, y que por lo tanto tiene que ser pacificado, controlado o eliminado. De esta manera, el conquistador no solo intenta legitimar su dominio, sino también justificar el ejercicio de la violencia como parte central de su tarea civilizadora; tarea que es percibida, además, como una «misión» o como una pesada carga que es ineludible asumir en aras del bienestar universal<sup>10</sup>.

En la época republicana, esto no cambia sustantivamente. Ya nos hemos referido al gobernador de Maynas y a su temor frente a sus vecinos tikuna. A partir de 1840, el Estado peruano comenzó a entregar armas de fuego a los colonos que querían establecerse en la selva central, más allá del fuerte de San Ramón, donde se producían enfrentamientos entre indígenas y colonos. Un viajero alemán que pasó por esta región enumeró, como rasgos distintivos de los indígenas asháninka, la «artimaña, falsedad, crueldad, malignidad, falta de jovialidad, desconfianza, falta de respeto, insolencia y terquedad» (Varese, 1973, p. 264).

Frente a la violencia del conquistador, muchos indígenas se levantaron en armas y respondieron de modo similar. Sin embargo, no se trataba de un uso de la fuerza «salvaje» e irracional, sino de la lucha por defender sus vidas, su libertad y sus territorios. Al respecto, otro viajero europeo del siglo XIX, John W. Nystrom, luego de presenciar cómo un grupo de indígenas asháninka había asaltado al correo oficial que iba de San Ramón a Tarma en mayo de 1869, exclamaba: «¿Qué criatura viviente,

<sup>9</sup> También conocidos en la literatura antropológica como huitoto o witoto.

<sup>10</sup> Este mecanismo de justificación ideológica es conocido en la lengua inglesa como «*the white man's burden*», título de un poema de Rudyard Kipling dedicado a la reina Victoria de Inglaterra, y que ha pasado a simbolizar la justificación del imperialismo y del eurocentrismo.

desde el animal más bajo hasta el hombre más civilizado, soportaría tropelías semejantes a las que se han cometido con los indios chunchos, sin intentar venganza y la defensa de sus hogares donde han nacido y crecido?» (citado por Varese, 1973, p. 235).

### Una larga historia de luchas

Para los pueblos indígenas, lo que está en juego desde hace varios siglos es la defensa de sus vidas y de sus territorios. Durante mucho tiempo, como hemos visto en el testimonio de Nystrom, esta defensa se hacía a través de la guerra, con arcos y flechas. Pero llega un momento en que esta forma de lucha ya no puede sostenerse y deja de ser una alternativa válida<sup>11</sup>.

Hay una anécdota histórica que ilustra trágicamente esta situación. En 1964 se organizó en Requena (ciudad ubicada en el departamento de Loreto, sobre el río Ucayali) una comisión mixta de 42 personas, entre civiles y militares, para inspeccionar la zona por la cual se pensaba construir una carretera que uniera dicha ciudad con el río Yaquerana o Alto Yavarí, en la frontera con Brasil. Sin embargo, dicha ruta pasaba por territorio matsés, y un grupo de indígenas de este pueblo atacó a la comisión, dejando varios heridos. Ante este ataque, el Estado peruano decidió castigar a los indígenas y convocó a la Fuerza Aérea de los Estados Unidos acantonada en Panamá, con la que el gobierno tenía establecida una alianza. Pocos días después los aviones norteamericanos bombardearon con napalm las aldeas y malocas matsés (Erikson, 1994, p. 94 y ss.; Ortiz, 1986, pp. 85 y ss.). Este acontecimiento demuestra de manera contundente la ineficacia de los arcos y flechas ante un Estado que puede bombardearlos desde aviones.

No es una mera coincidencia que la primera organización indígena moderna en la región amazónica, la Federación Shuar, se haya creado precisamente en ese mismo año: en este nuevo contexto histórico se necesitan formas inéditas para defender las tierras y las tradiciones propias. Se podría decir que desde entonces el espíritu guerrero de los indígenas amazónicos se ha canalizado a través de nuevas formas de lucha política, siendo la principal la creación de federaciones y organizaciones representativas. El paro amazónico de agosto del 2008 se puede comprender también desde esta perspectiva: una lucha de parte de las comunidades indígenas y de sus organizaciones representativas ante medidas del gobierno que atentan contra sus derechos, sus territorios y sus recursos naturales.

<sup>11</sup> Esto no niega que se hayan producido enfrentamientos armados entre colonos e indígenas que defendían sus tierras en años recientes. El caso más dramático en los últimos años fue la matanza de un grupo de colonos en la localidad de Flor de la Frontera, en la provincia de San Ignacio (Cajamarca), por parte de la comunidad indígena de Los Naranjos, dueña del territorio donde se habían asentado los colonos.

## LA GUERRA DE LAS IMÁGENES

Otra forma de lucha política utilizada por los indígenas amazónicos hoy en día se desarrolla en el escenario mediático. Desde hace ya algunas décadas, ellos se valen de los distintos medios de comunicación masiva como la prensa escrita, la radio, el video e internet (Espinosa, 1998).

En el caso peruano, los indígenas amazónicos han tenido mayores dificultades para la creación y difusión de imágenes audiovisuales producidas por ellos mismos, a pesar de que existen algunas iniciativas y proyectos al respecto<sup>12</sup>. Por ello, la estrategia que han utilizado de manera más regular ha consistido en emplear registros creados por otros para «darles la vuelta» en su propio provecho.

En efecto, durante las últimas décadas, el contacto con periodistas y documentalistas les ha permitido a los indígenas amazónicos descubrir la importancia que los medios de comunicación dan a las representaciones «exóticas». De alguna manera, estas corresponden al imaginario que se ha construido sobre el indígena amazónico a lo largo del tiempo y que afecta a todos los pueblos de la cuenca amazónica. Al respecto, existe una famosa anécdota que ha circulado en Brasil: un grupo de líderes indígenas había convocado a una conferencia de prensa internacional para hacer denuncias contra el gobierno, pero al llegar al lugar indicado y ver a los líderes indígenas vestidos con traje occidental, incluso con saco y corbata, la mayoría de los periodistas se dio la vuelta y se fue<sup>13</sup>.

A través del contacto con los periodistas y con los políticos, los indígenas amazónicos han aprendido a «erotizarse» ellos mismos. Saben que si quieren atraer la atención de los medios audiovisuales o acceder al poder tienen que exagerar algunos de sus rasgos, sobre todo aquellos más visibles y relacionados con su cuerpo, como son la vestimenta, las pinturas corporales y los gestos (Espinosa, 1998). Por ello, ya nos resulta familiar ver a los presidentes de la República y a otros políticos apareciendo ante las cámaras junto a líderes indígenas vestidos de manera tradicional.

### Guerreros defendiendo su vida y sus territorios

Ahora podemos volver a revisar las ilustraciones audiovisuales presentadas por los medios en el contexto del paro amazónico de agosto del 2008. En este caso, los indígenas utilizaron abiertamente su imagen como «guerreros fieros», cualidad que se hizo

---

<sup>12</sup> Existen, por ejemplo, iniciativas interesantes planteadas desde la Asociación de Comunicadores Indígenas o por jóvenes indígenas del pueblo shipibo.

<sup>13</sup> Para más información sobre el uso de los medios y la lucha política de los indígenas de la Amazonía brasileña, véase Ramos, 1998; Turner, 1996 y 2002.

más relevante en la medida en que los pueblos awajún y wampís —que valoran culturalmente la figura del guerrero— fueron los más activos en esta movilización<sup>14</sup>.

La lucha de los pueblos indígenas es asumida literalmente por muchas comunidades de la Amazonía como una «guerra» en la que tienen que defender sus tierras, sus recursos y sus costumbres frente a la cada vez más agresiva presencia de las empresas, de colonos y del Estado. Esta lucha es asumida, además, con clara conciencia de su posición de desventaja frente a sus adversarios en términos de poder y recursos. Y en última instancia se asume también la posibilidad de perder no solo esta guerra sino, incluso, la libertad o la vida.

En este sentido, su experiencia es similar a la de otros sectores marginales de la sociedad peruana, que para ser escuchados por las autoridades y tener acceso al espacio público se ven obligados a adoptar «medidas de fuerza» (tomar los pozos petroleros, las hidroeléctricas, los puentes y las carreteras). Pero a diferencia de estos otros sectores sociales que protestan, los indígenas tienen además que «exotizarse» para atraer la atención de las cámaras, aun sabiendo que esta es un arma de doble filo, ya que esas imágenes pueden terminar siendo utilizadas políticamente por sus adversarios.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, José de (1984[1588]). *De Procuranda Indorum Salute*. Edición bilingüe preparada y comentada por Luciano Pereña *et al.* 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Alonso, Ana María (1995). *Thread of Blood. Colonialism, Revolution, and Gender on Mexico's Northern Frontier*. Tucson: University of Arizona Press.
- Arendt, Hannah (1974). *La condición humana*. Barcelona: Seix-Barral.
- Arendt, Hannah (1987). *Los orígenes del totalitarismo*. Segunda edición. Tres vols. Madrid: Alianza Universidad.
- Arens, William (1979). *The Man-Eating Myth: Anthropology & Anthropophagy*. Nueva York: Oxford University Press.
- Aristóteles (1991). *La política*. Madrid: Alianza.
- Barker, F., P. Hulme & M. Iversen, eds. (1998). *Cannibalism and the Colonial World*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.

<sup>14</sup> El hecho de que los pueblos jíbaros, como los achuar, shuar, awajún y wampís, valoren culturalmente la figura del guerrero o hayan sido asociados históricamente como pueblos de guerreros fieros no implica la idea de una «esencia» jíbara predispuesta a la violencia.

- Diario El Comercio (2008a). «Comisión Brack y nativos amazónicos dialogan en Datem del Marañón». *El Comercio*. Lima, 15 de agosto de 2008. <http://www.elcomercio.com.pe/ediciononline/HTML/2008-08-15/comision-brack-y-nativos-amazonicos-dialogan-datem-maranon.html>
- Diario El Comercio (2008b). «Dirigentes nativos en Loreto rompen diálogo con el ministro Antonio Brack». *El Comercio*. Lima, 15 de agosto de 2008. <http://www.elcomercio.com.pe/ediciononline/HTML/2008-08-15/dirigentes-nativos-loreto-rompen-dialogo-ministro-antonio-brack.html>
- Echeverri, Juan Álvaro (s/f). La suerte de Eugenio Robuchon. Introducción a la reedición de Eugenio Robuchon, *En el Putumayo y sus afluentes*. Universidad del Cauca: Biblioteca del Gran Cauca (en prensa).
- Erikson, Philippe (1994). Los mayoruna. En F. Santos y F. Barclay (eds.), *Guía etnográfica de la Alta Amazonía* (pp. 1-127). Vol. 2. Quito: FLACSO- Ecuador / IFEA.
- Espinosa, Óscar (1998). Los pueblos indígenas de la Amazonía peruana y el uso político de los medios de comunicación. *América Latina Hoy*, revista de Ciencias Sociales, 19: 91-100. Salamanca: Universidad de Salamanca / Universidad Complutense de Madrid.
- Heráclito (1982). *Fragmentos*. Sexta edición. Buenos Aires: Aguilar.
- Hemming, John (1995[1978]). *Red Gold: The Conquest of the Brazilian Indians*. Londres: Papermac.
- Larrabure y Correa, Carlos, ed. (1905-1909). *Colecciones de leyes, decretos, resoluciones i otros documentos oficiales referentes al departamento de Loreto (edición oficial)*. 18 vols. Lima: Imprenta de La Opinión Nacional.
- Léry, Jean de (1992[1578]). *History of a Voyage to the Land of Brazil*. Berkeley: University of California Press.
- Obeyesekere, G. (2005). *Cannibal Talk: The Man-eating Myth and Human Sacrifice in the South Seas*. Berkeley: University of California Press.
- Ortiz, Dionisio, OFM (1986). *Pucallpa y el Ucayali ayer y hoy*, Vol. II: 1943-1986. Lima: Científica.
- Peralta, Norka (2008a). «Los dirigentes nativos exigen la presencia del primer ministro en el diálogo». *El Comercio*, 15 de agosto de 2008. <http://www.elcomercio.com.pe/ediciononline/HTML/2008-08-15/losdirigentes-nativos-exigen-presencia-primer-ministro-dialogo.html>
- Peralta, Norka (2008b). «Dirigente nativo rompió el diálogo y desconoció autoridad del ministro». *El Comercio*, 16 de agosto de 2008. <http://www.elcomercio.com.pe/edicionimpresa/Html/2008-08-16/Dirigente-nativo-rompio-dialogo-y-desconocio-autoridad-ministro.html>
- Ramos, Alcida Rita (1998). *Indigenism. Ethnic Politics in Brazil*. Madison: The University of Wisconsin Press.

- Robuchon, Eugenio (1907). *En el Putumayo y sus afluentes*. (Edición oficial). Lima: La Industria.
- Santos Granero, Fernando (1992). *Etnohistoria de la Alta Amazonía. Siglos XV-XVIII*. Quito: Abya Yala / MLAL.
- Sartori, Giovanni (1997). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.
- Staden, Hans (1979). *Nus, féroces et anthropophages*. Paris: A. M. Métailié.
- Stanfield, Michael E. (1998). *Red Rubber, Bleeding Trees: Violence, Slavery, and Empire in Northwest Amazonia, 1850-1933*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Turner, Terence (1996). El desafío de las imágenes: la apropiación Kayapó del video. En F. Santos Granero (ed.), *Globalización y cambio en la amazonía indígena* (pp. 397-438). Quito: Abya Yala.
- Turner, Terence (2002). Representation, Politics and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples. En Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod y Brian Larkin (eds.), *Media Worlds: Anthropology on new terrain* (pp. 75-89). Berkeley: University of California Press.
- Valcárcel, Carlos A. (2004). *El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos*. Introducción de Alberto Chirif. Iquitos: CETA.
- Varese, Stefano (1973). *La sal de los cerros. Una aproximación al mundo campá*. Segunda edición revisada. Lima: Retablo de Papel.
- Whiffen, Thomas (1915). *The North-West Amazons: Notes of Some Months Spent Among Cannibal Tribes*. Londres: Constable and Co. Ltd.
- Williams, Raymond (1983). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press.

## FOTOGRAFÍA Y MEMORIA EN EL PERÚ DE LA POSGUERRA<sup>1</sup>

Deborah Poole e Isaías Rojas Pérez

*Decir que las fotografías mienten implica que ellas podrían decir la verdad;  
pero la belleza de su naturaleza radica exactamente en no decir nada,  
ni mentir ni tampoco decir la verdad.*

Stanley Cavell (1985). «What Photography Calls Thinking», p. 1<sup>2</sup>

La memoria sigue siendo un problema en el Perú cinco años después de la presentación del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). A pesar de los mejores esfuerzos que esta comisión desplegó para convencer a los peruanos de que el futuro solo se podía pensar a partir de una mirada *consensual* sobre el pasado, dicho problema ha seguido anclado en una lógica de guerra. Para algunos sectores la solución es el olvido; para otros, como la misma CVR, la idea es sacar lecciones del pasado para no repetirlo. Uno de los ejemplos más recientes de esta confrontación ha sido la polémica respecto de un museo de la memoria en el Perú. En marzo del 2009, el gobierno de Alan García rechazó una oferta del gobierno alemán para construirlo, con el argumento de que el Perú, como un país pobre y con carencias sociales, no necesitaba museos<sup>3</sup>. El escritor peruano Mario Vargas Llosa calificó de tontería este argumento y lo atribuyó a la *intolerancia* y a la *incultura* «profundamente arraigadas en la clase política peruana y latinoamericana» (2009). Días después de la publicación de su artículo, Vargas Llosa se entrevistó en palacio de gobierno con el presidente García y, según todo lo indica, lo convenció sobre la necesidad del museo.

---

<sup>1</sup> Agradecemos a Carlos Iván Degregori y a Vera Lentz por su valiosa ayuda durante el trabajo de campo para este artículo. Agradecemos a Marlene Román López por su colaboración en la traducción al español de este artículo.

<sup>2</sup> Traducción libre.

<sup>3</sup> El 27 de febrero del 2009, el ministro de Defensa Ántero Flores-Arúoz sostuvo que, antes de construir museos, el Perú tenía otras prioridades como alimentar a la población. «Si tengo personas que quieren ir al museo pero no comen (entonces) van a morir de inanición. Hay prioridades», declaró el ministro (*El Comercio*, 28 de febrero del 2009).

Luego de la entrevista, Vargas Llosa apareció nombrado como presidente de la comisión que se hará cargo de materializarlo.

Dos cosas nos parecen cruciales en esta importante y exitosa gestión realizada por el escritor. Primero, logró hacer retroceder y revertir una decisión oficial cuyo corte autoritario se trasluce claramente a la luz de las numerosas iniciativas que desde la caída del gobierno de Fujimori surgieron en el Perú para lidiar con el brutal legado de la guerra entre Sendero Luminoso, el MRTA y el Estado peruano. No solo se trata de empeños oficiales como el de la propia CVR o los procesos penales contra Fujimori y otros perpetradores de graves crímenes contra los derechos humanos. También están los muchos e importantes esfuerzos puestos en marcha desde diferentes esferas intelectuales, artísticas y populares con el propósito de establecer una reflexión crítica sobre los negros años de la guerra contrainsurgente en el Perú<sup>4</sup>.

La decisión del gobierno de García de rechazar el museo de la memoria iba claramente contra ese impulso democratizador y se alineaba con la política autoritaria de olvido a secas que tanto prefiere la clase política *inculta e intolerante* de la que habla Vargas Llosa. No podemos más que compartir plenamente la exasperación del escritor contra aquellas élites políticas y militares torpes y autoritarias que mediante el olvido quieren cerrar cualquier debate sobre el pasado. El autor de *Conversación en La Catedral* se da cuenta del vínculo crucial entre el impulso democratizador presente en la sociedad peruana y la idea de que una revisión crítica del pasado es una necesidad social. Por este motivo, Vargas Llosa propone darle continuidad a este impulso democrático a través del museo de la memoria.

Hasta aquí compartimos plenamente la propuesta de Vargas Llosa. Sin embargo, esta celebración de la memoria como fuente de la democracia no interroga *cómo* es que las imágenes fotográficas pueden nutrir una *memoria democrática* o, mejor dicho, una memoria que sea pluralista, múltiple, diversa y, por lo tanto, representativa de lo que es «el Perú». En la propuesta de Vargas Llosa (y de muchos otros), el museo se imagina como una ampliación de la importante exhibición fotográfica montada por la CVR, *Yuyanapaq (Para recordar)*<sup>5</sup>. De hecho, mucho de la oposición gubernamental al museo partía de la idea de que *Yuyanapaq* no era suficientemente «objetiva» en su representación de la guerra (Caballero, 2009). Por su parte, en su artículo,

<sup>4</sup> Se pueden mencionar, por ejemplo, los trabajos cinematográficos de Josué Méndez en *Días de Santiago* y de Claudia Llosa en *La teta asustada*; novelas como *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo y *Radio Ciudad Perdida* de Daniel Alarcón; o el monumento *El ojo que llora*. Para un análisis del debate sobre *El ojo que llora*, ver Drinot, 2009. Sobre estos y otros proyectos locales y artísticos que tratan temas de la memoria, ver el *blogspot* «Espacios de la memoria»: <http://espaciodememoria-rvp.blogspot.com/2009/03/habemos-museo-y-la-memoria.html>.

<sup>5</sup> El catálogo que acompañaba la exhibición también llevó el nombre de *Yuyanapaq*. Ver Mohanna & Chappell, 2003.



Vargas Llosa nos dice que el museo debería seguir las pautas dejadas por *Yuyanapaq* al ser un «documento genuino, didáctico y aleccionador» sobre los estragos materiales y morales que padeció el Perú en los años del terror y, por otro lado, debería ser un «llamado a la reconciliación, a la paz y a la convivencia democrática». En otras palabras, el museo debería «educar» y «curar» las mentes de los peruanos de todas aquellas taras que los han enconado y empujado a matarse (Vargas Llosa, 2009). Así, siguiendo el camino abierto por *Yuyanapaq*, el museo de la memoria funcionaría como un poderoso antídoto para prevenir la repetición de la violencia a través de la educación y el tratamiento de la memoria. Se seguiría pues la ruta de construir *una* memoria sobre el pasado. Los vehículos privilegiados para dicha educación y tratamiento tendrían que ser, sin duda, imágenes fotográficas sobre violencia y sufrimiento.

Este artículo busca contribuir al proyecto de poner las imágenes fotográficas al servicio de *las memorias* sobre las cuales debería ser posible imaginarnos ese futuro diferente con el que sueña el impulso democratizador presente en la sociedad peruana. Para este propósito echamos una mirada antropológica a la exhibición *Yuyanapaq* y a la manera en que esta contempla la relación entre la imagen fotográfica y la memoria colectiva (es decir, la relación entre «ver» y «pertenecer»). Nos interesa en particular la tesis central subyacente en el proyecto de que nuestra incapacidad ética para *ver* el sufrimiento del «otro» contribuyó a la proliferación de la violencia en los años ochenta y que, por lo tanto, el acto de mirar la evidencia del sufrimiento ocasionado por esta violencia nos llevaría *ahora* a compartir una memoria determinada sobre los orígenes y las causas de una violencia que no se debe repetir.

Tres preguntas guiarán nuestro análisis antropológico de las fotografías y de la exposición *Yuyanapaq*. La primera: cómo es que una confrontación individual y profundamente personal con fotografías sobre violencia y sufrimiento del pasado puede ser articulada como una expresión de recuperación colectiva y pertenencia nacional. La segunda: cómo es que la temporalidad de la imagen fotográfica invita a la reflexión personal sobre el sufrimiento y la violencia en términos de amenaza futura y pasado resuelto. La tercera: cuáles son los presupuestos respecto de lo que se entiende por «conocer» y «estar de acuerdo», un verbo y una frase que subyacen al lenguaje de responsabilidad moral, verdad visual y reconciliación nacional desplegado por la CVR.

En relación a las tradiciones históricas de la fotografía y de la cultura visual en el Perú, nuestro interés particular se concentra en entender cómo es que la presentación de hechos históricos a través de la fotografía entra en fricción con dos de dichas tradiciones. La primera se refiere a una economía visual profundamente enraizada en la cultura nacional en la que la fotografía, en tanto medio que «fija» al sujeto humano «como un objeto en medio de otros objetos» (Fanon, 1982, p. 109), proporciona una validación perceptual de los estereotipos culturales y de las divisiones raciales que

la CVR justamente se esforzó en condenar y desenmascarar. La segunda tradición, más reciente en el tiempo, se relaciona con la guerra y los años inmediatamente posteriores, cuando las imágenes visuales proporcionaban la evidencia empírica para la afirmación, por parte del gobierno y de la prensa oficialista, de «verdades» que eran ampliamente entendidas como inherentemente inestables.

Sugerimos que en vez de aprender de esta experiencia histórica reciente, en la que las tecnologías fotográficas fueron usadas por un lado para consolidar un imaginario indigenista del campesino como sujeto sin voz y, por el otro, para enunciar una serie de verdades parciales y cambiantes, la exposición de la CVR presentaba las fotografías como los documentos históricos y perceptuales manifiestos e indiscutibles sobre los que se puede construir un conocimiento colectivo del pasado. Sugerimos asimismo que esta comprensión de cómo el conocimiento (visual) conduce al acuerdo moral dificulta la posibilidad de articular una visión más democrática (o plural) de la reconciliación como un proyecto ético en el cual el reconocimiento no requiere (o depende) de la certidumbre, y donde el significado de comunidad no gira alrededor del consenso, sino de «un acuerdo para estar en desacuerdo».

## LA GUERRA

Mientras que tecnologías como las audiencias públicas y las estadísticas ya han sido ampliamente utilizadas por otras comisiones de la verdad en el mundo, la CVR peruana es la primera en hacer un uso amplio de la fotografía como medio para despertar sentimientos de vergüenza y solidaridad nacional (Hayner, 2004). Al mismo tiempo que esta aproximación a la fotografía en tanto tecnología de la verdad tenía mucho que ver con el proyecto de documentación que constituía el corazón de la propuesta de la CVR, también se alimentaba de la apreciación de los comisionados peruanos por el papel importante que la fotografía jugó al traer la «guerra de Ayacucho» a la atención del amplio público nacional.

El uso más llamativo de la fotografía durante los primeros años de la «guerra sucia» coincidió con la comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay, que podría ser considerada como la primera «comisión de la verdad» peruana. Esta comisión fue formada para la investigación de la muerte de ocho periodistas en la comunidad ayacuchana de Uchuraccay, adonde ellos habían viajado para investigar las afirmaciones gubernamentales sobre un levantamiento campesino contra Sendero Luminoso. La comisión investigadora, presidida por Mario Vargas Llosa, viajó a Uchuraccay, exhumó los cuerpos de los periodistas, los fotografió y luego entrevistó a los campesinos. Su informe oficial explicó el asesinato como resultado del supuesto aislamiento, el comunalismo y las costumbres arcaicas de los campesinos indígenas

de Uchuraccay<sup>6</sup>. Estos cargos basados en prejuicios raciales, en los que se considera a la cultura en sí como la causa de los asesinatos, fueron formulados tanto en el informe oficial de la comisión como en el famoso recuento periodístico de su travesía a Uchuraccay escrito por el propio Vargas Llosa. En dicho artículo, el escritor atribuye las muertes, con sus «tonos mágicos y religiosos», al profundo «abismo cultural» que, según su imaginación, separa a estos «indios» —cuya lengua él no puede entender en absoluto— de la nación peruana y de la modernidad (Vargas Llosa, 1983).

Como evidencia de este «abismo cultural», la comisión y el periodismo nacional se apoyaron en las fotografías de la cámara de Willy Retto, uno de los periodistas asesinados en Uchuraccay (fotos 1-3). En la cobertura inicial de los asesinatos, dichas fotografías fueron escrutadas hasta el cansancio en busca de pruebas de la falta de comunicación —o del «abismo cultural»— que pudieran ser citadas para racionalizar el trágico asesinato de los periodistas. La secuencia se mueve desde la vista de un paisaje tomada antes del encuentro fatal hacia vistas parciales del encuentro con los campesinos de Uchuraccay<sup>7</sup>. La imagen más escudriñada, y para algunos la más irrefutable, muestra a uno de los periodistas arrodillado en tanto que sus compañeros están de pie a su alrededor. En el suelo, entre ellos y los campesinos, están lo que parecen ser las bolsas de las cámaras y sus mochilas. Esta posición —que, por supuesto, podía ser leída de muchas otras formas diferentes— fue interpretada como una súplica por piedad. Otros leyeron este gesto como prueba de que el equipo fotográfico en sí mismo había incitado las sospechas de los campesinos y, consecuentemente, la muerte de los periodistas. No faltaron quienes vieron estas imágenes como evidencia de la incapacidad de estos para comunicarse con sus atacantes quechuahablantes. Lo que es llamativo aquí es la manera en que estas imágenes fueron tomadas como una evidencia transparente de lo «que en verdad pasó». ¿Cómo más, pues, se podían leer las manos alzadas del periodista en la foto 2 o la posición arrodillada en la foto 3, sino como evidencia del «abismo cultural» o de la súplica por piedad? Al mismo tiempo, este modo de aproximación a las fotos revelaba la idea de que ellas eran imágenes cuyo significado solo podía ser descifrado en términos de una narrativa de eventos que entonces era ya conocida.

<sup>6</sup> Los expertos que prepararon el informe para la comisión señalaron factores tales como la ignorancia de los indios sobre el derecho y la moralidad nacional, sus sentidos diferentes de lo que es la vergüenza, su profundo conservadurismo y su tradicional belicosidad. El historiador del derecho Fernando de Trazegnies señaló, por ejemplo: «Los comuneros de Uchuraccay manifestaron a la Comisión ser partidarios de Belaunde y del Gobierno; lo que repitieron varias veces. Sin embargo, no se trataba de declaraciones pacíficas como las que puede emitir cualquier votante, simpatizante o simplemente ciudadano consciente de sus deberes cívico-legales. Eran más bien declaraciones de una tribu o nación que decide ratificar su alianza con otra nación o tribu que se encuentra envuelta en una guerra» (Trazegnies, 1983, p. 29).

<sup>7</sup> Sobre la cobertura de la prensa, ver, Peralta, 2000.



Foto 1. Uchuraccay (fotografía de Willy Retto, CVR, 2003).

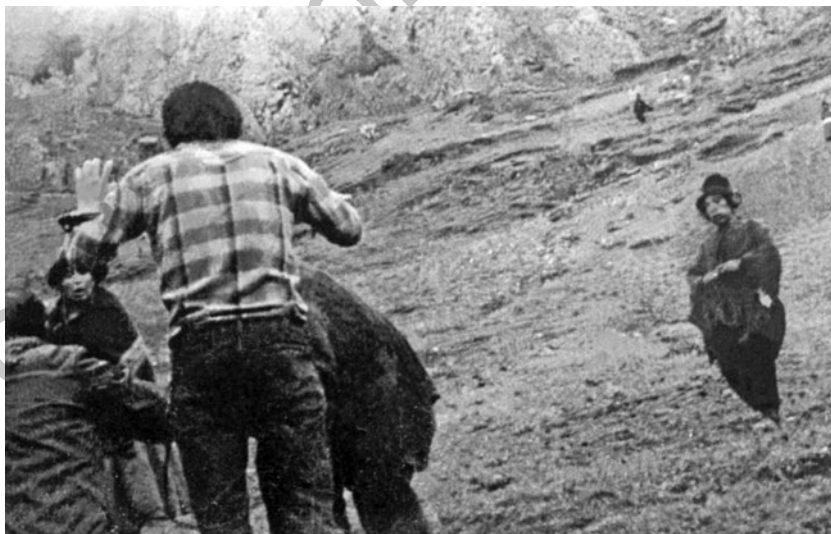


Foto 2. Uchuraccay (fotografía de Willy Retto, CVR, 2003).



Foto 3. Uchuraccay (fotografía de Willy Retto, CVR, 2003).

Que las fotografías eran incapaces de «hablar por sí mismas» —es decir, de proporcionar la evidencia que tan ansiosamente se buscaba como medio para explicar o racionalizar los asesinatos— se hace mucho más aparente en los últimos dos negativos. En estas tomas, los ángulos descentrados y la falta de enfoque aluden a una situación en la que las fotografías tuvieron que haber sido tomadas a hurtadillas. En ese sentido, su desdibujamiento no nos habla de una radical ilegibilidad de un «otro» indígena o del «abismo cultural» señalado por Vargas Llosa<sup>8</sup>. Más bien nos hace imaginar una perturbadora cadena de gestos, movimientos, palabras y acciones por medio de la cual un encuentro tan corriente como el que ocurre cotidianamente entre campesinos y viajeros en los Andes peruanos pudo haber dado paso a la violencia y a la muerte.

Y sin embargo estas fotografías —que deben estar entre las más «vistas» de todas las imágenes de la guerra— raramente se examinan por lo que en realidad son: ventanas hacia formas de confusión completamente inimaginables que deben haber prevalecido en este encuentro que terminó trágicamente. En cambio, basados en la temporalidad peculiar de la fotografía, se nos situó como testigos del pasado desde

<sup>8</sup> Las afirmaciones de Vargas Llosa acerca del aislamiento social y económico extremo de los campesinos de Uchuraccay fueron exageradas y reflejaban sus propios prejuicios respecto de los Andes. Los mismos antropólogos que trabajaron en la comisión de investigación desmienten este aislamiento al señalar como fuente de la hostilidad campesina hacia SL la prohibición que este intentó imponer respecto de la participación campesina en los mercados y en el comercio regional (ver Millones, 1983). Ver también Pino, 2003. Sobre la imagen que Vargas Llosa tenía de Uchuraccay, ver Mayer, 1991 y Pino, 2003.

el punto de vista del presente. Dentro de esa perspectiva omnisciente, los gestos son leídos como signos del destino, los malentendidos como actos intencionados de guerra y los resultados como inevitables. En el proceso, el acto de ser testigo pasa a ser pensado como intuitivo y racional, mientras que los motivos y sufrimientos de los actores de los eventos del pasado adquieren sentido solo en virtud de su posicionamiento al interior de una cronología cuyo resultado es el (ahora conocido) presente.

Al atribuir a la fotografía el poder de actuar como testigo, y de ese modo suplantar las voces humanas que fueron silenciadas por la muerte (como en el caso de las víctimas) o por su alteridad (como en el caso de los campesinos), Uchuraccay estableció dos precedentes importantes respecto de cómo las imágenes fotográficas iban a circular en los años cargados de violencia que vendrían después. Por un lado, y construyendo sobre siglos de viejos hábitos de discriminación racial y cultural, las fotografías de Uchuraccay hicieron tangible un patrón en el que a los actores campesinos se les percibe como sujetos efectivamente desposeídos de voz. Por otro lado, lo que Uchuraccay marca también es la inestabilidad inherente —y el carácter poco fidedigno— de la imagen fotográfica.

De hecho, en la medida en que la guerra empezó a escalar y a extenderse, el valor evidencial de las fotografías de Retto cambió dramáticamente. En un contexto en el que una guerra en expansión hacía cada vez más difícil hablar del «abismo» que separa la sierra del resto del país, las fotografías dejaron de expresar la distancia espacial e histórica de Uchuraccay respecto del Estado-nación peruano. En vez de ello, la convicción de que la fotografía otorga evidencia alimentó esta vez una búsqueda crecientemente intensa de rastros y señales que mostraran el papel del Estado en la vida de los comuneros y, por lo tanto, en la muerte de los periodistas. Se creyó encontrar tal evidencia en el rastro de *blue jean* mostrándose apenas debajo de un poncho borroso, o en la presencia de un campesino inusualmente alto, o en las botas que uno de los campesinos calzaba. Investigaciones judiciales posteriores llegaron a la conclusión de que los campesinos habían actuado bajo las órdenes del personal adscrito al aparato contrainsurgente del Estado, aun cuando su presencia en la escena de los asesinatos no fue finalmente ni confirmada ni negada<sup>9</sup>.

Esta multiplicación de marcos interpretativos se reforzó por dos aspectos de la economía visual del terror en el Perú. El primero tenía que ver con la saturación del campo visual con imágenes de las masacres, cadáveres, asesinatos, atentados y otros actos de guerra que eran moneda cotidiana en la prensa y la televisión. El segundo

<sup>9</sup> La comisión Vargas Llosa descartó el involucramiento en los asesinatos de un agente exterior; es decir, de los militares. En sus escritos, Vargas Llosa afirma que los campesinos carecían de una posición moral desde la cual asignar culpa por los asesinatos y describe la violencia como parte de «la atmósfera en la que estos indios viven desde el tiempo en el que nacen hasta el tiempo en el que mueren» (Vargas Llosa, 1983).

aspecto, relacionado al anterior, se vinculaba con el modo en el que las imágenes de la violencia se hicieron infinitamente auto referenciales. Mientras que estas imágenes de, por ejemplo masacres, serían luego sostenidas por la CVR como evidencia de eventos discretos, en aquel tiempo su presencia en los medios hablaba más bien de la ilegibilidad de una violencia cuya proliferación borraba efectivamente cualquier autoría, responsabilidad o culpa. Dicho de otra manera, la casi completa saturación del campo visual con imágenes de violencia exacerbó el «desanclamiento» de significado que caracteriza a la fotografía en sí como una imagen que está al mismo tiempo enraizada en la «facticidad» de lo real y en la contingencia del momento (y lugar) en el que ella es vista<sup>10</sup>.

### **YUYANAPAQ: LA CASA DE LA VERDAD**

¿Cómo es que la CVR imaginó su proyecto en relación a la economía visual de los años de guerra, durante los cuales muchos peruanos aprendieron a sospechar de todas las afirmaciones de verdad que se hacían sobre la base de las imágenes visuales? La exhibición fotográfica montada por la CVR en el 2003 tenía como principal propósito presentar «los rostros del sufrimiento» ante la mirada colectiva de la nación peruana. Inspirada en las imágenes dramáticas de pesadumbre y resistencia que sus investigadores encontraron en los archivos de la prensa y de la policía nacional del Perú, así como en los archivos personales de fotógrafos peruanos profesionales y aficionados, la CVR consideró que la fotografía podía ser un medio eficaz para estimular una reflexión personal sobre el sufrimiento, la violencia y nuestra complicidad compartida como nación en los eventos de los ochenta.

Los planes iniciales se concentraban en torno a la construcción de un «banco de imágenes» que se pudiera «convertir en las bases de una nueva memoria visual que nos permita extraer lecciones del pasado» (CVR, 2002, p. 2). Imaginándose al mismo tiempo como «archivo e iconografía» que iría a complementar el testimonio oral que las audiencias públicas estaban produciendo, el banco de imágenes buscaba posibilitar «la unificación de nuestra memoria visual respecto de aquellos aciagos años, permitiendo que una reflexión más personal y prolongada tuviera lugar a partir de repasar una y otra vez estas fotografías y empezar a reconstruir nuestra verdad» (p. 2). Con este propósito se seleccionó de este banco un grupo de 245 fotos para una exhibición pública, cuya inauguración coincidiría con la presentación del informe final de la CVR. Esta exposición fotográfica fue curada por las fotógrafas Mayu Mohanna y Nancy Chappell.

<sup>10</sup> Sobre las cualidades «desancladas» del signo fotográfico, ver Barthes, 1986.

En tanto medio para despertar la memoria y la «verdad», para la CVR las fotografías tenían que servir simultáneamente como ilustración objetiva de una cronología histórica conocida de antemano y como un estímulo para avivar un dominio privado de sentimiento y emoción y, por lo tanto, disperso. Tal como Roland Barthes y otros autores han argumentado, las fotografías son un «mensaje sin código» (Barthes, 1986; 2007). El conocimiento compartido o cultural que tenemos sobre cómo es producida —es decir, su producción mecánica mediante una cámara que «captura» o transcribe lo que ve— nos dice que la fotografía tiene una relación *necesaria* con el objeto, persona, lugar o evento que muestra. Es a esta relación a la que nos referimos cuando hablamos del «realismo» de la fotografía. Pero esta relación material o indexical de la imagen con sus sujetos no implica que ella tenga que ser interpretada (o «leída») en alguna forma particular. Más bien, las fotografías incitan las memorias a partir de detalles —que Barthes denomina *punctums*— que adquieren significancia en función de las contingencias imprevisibles propias de las experiencias y memorias personales de los individuos (Barthes, 1986). Es la contingencia de la memoria personal lo que limita al punto del bloqueo el proyecto de atar la fotografía a una narrativa histórica. Por lo tanto, podemos decir que una imagen fotográfica tiene tantos *significados* como espectadores hay. Lo que nos atrae hacia ella es justamente esta invitación a participar con una reflexión privada en la extraña temporalidad de una imagen que, al revelarnos una presencia en el pasado, parece negar intrínsecamente todas las certidumbres que tenemos respecto del tiempo y del espacio. «Una fotografía», escribe Cavell, «enfatisa la existencia de su sujeto [...] La belleza de su naturaleza está exactamente en no decir nada»<sup>11</sup>.

No obstante, el objetivo del proyecto de la CVR fue precisamente hacer que las fotografías dijeran *algo* y que lo dijeran en el registro sentimental de una memoria colectiva y nacional. Es importante señalar que las dinámicas *visuales* de este «camino hacia la verdad» fueron imaginadas más en términos de revelación que de reflexión. Se buscaba que las fotografías «abrieran los ojos a la gente», «hacerles ver» lo que presumiblemente no habían visto antes. Tal como Lerner señaló en la inauguración de *Yuyanapaq* en Lima:

[...] estas imágenes del dolor desafían la lógica del tiempo, que es el transcurrir y el desvanecerse, para conquistar más bien una permanencia que siempre nos intriga. Son, pues, una dilatación del tiempo, un pasado que se impone en nuestro presente para llamarnos la atención y, por qué no, para despertarnos. Decir despertar no es una forma desacertada de designar el servicio que la Comisión de la Verdad pretende rendir a la sociedad peruana. Queremos removerla e inquietarla para que abra los ojos y comience a reconocerse a sí misma en los hechos que le tenemos que contar (Cavell, 1985, pp. 1, 4. Traducción libre).

<sup>11</sup> Cavell, 1985, pp. 1, 4. Traducción libre.



Y sin embargo, la exhibición vino en las postrimerías de una guerra en la que las imágenes de violencia no solo circularon ampliamente, sino que fueron extensamente debatidas. En tal contexto, ¿qué sentido tiene decir que las fotografías nos permiten ver la violencia como si fuera por primera vez? Para la CVR era absolutamente necesario que las fotografías estuvieran ubicadas al interior de una periodización histórica y que estuvieran acompañadas de leyendas explicativas. Esa era la única manera de anclar las imágenes de violencia y sufrimiento terribles que emergían de las fotografías. De otro modo, lo que habría emergido habría sido una violencia creciente y sin ningún sentido. Al tratar las fotografías como información que podía anclarse —y limitarse— mejor en términos de la materialidad de un evento *pasado* —y en tanto tal, evento concluido—, la exhibición las desarraigó en cierto modo de la temporalidad suspendida de la mirada como el acto que conecta al observador con una imagen en el presente; y, en cambio, las colocó al interior de la racionalidad más establecida y tranquilizadora de una narrativa histórica desprovista de contingencia en la que su temporalidad quedó firmemente situada en el pasado.

En otras palabras, para la exhibición de la CVR, las fotografías adquieren sentido en tanto ventanas que se abren sobre un pasado cuya relevancia para el individuo que observa en el presente no se pone en cuestión. Tanto la relación entre observador y pasado, así como la relevancia de esta relación, se dan por sentadas en la medida en que se considera que ese observador está posicionado de antemano como miembro de la *nación* de la que ese pasado forma parte. Así, la relación del observador con el sujeto de la fotografía está enmarcada no como una experiencia que pudiera ser de interpelación o desorientación; es decir, como un encuentro ético con la humanidad y el horror de los que la fotografía habla. Más bien, se construye al observador a partir de una visión moralizante de una identidad colectiva cuya estabilidad y cohesión requieren de un consenso *moral* indiscutible sobre lo que es bueno y malo<sup>12</sup>.

### La exhibición en Lima

La disposición física de la exhibición nos habla de la manera en que ella se enraizaba en esta idea de la nación como una perspectiva compartida. Fue alojada en una vieja mansión cedida por los Riva Agüero a la Pontificia Universidad Católica del Perú. La casa ubicada en Chorrillos estaba en un estado notoriamente envejecido, faltaba el techo en algunas partes. La CVR aprovechó esta condición semiderruida para armar una exhibición que hablara de su proyecto de reconstituir tanto la memoria como los fundamentos morales de la nación. El folleto impreso enfatizó la importancia del espacio como metáfora del país:

<sup>12</sup> Sobre la lógica polarizante propia del debate sobre la memoria en el Perú, ver también Drinot, 2009.

La casa nos habla. Sus paredes y estructuras cuentan una historia de una destrucción que nos permite crear una analogía entre ella y la sociedad peruana. Los documentos gráficos delante de sus muros nos reafirman el deterioro, no solo de esta casa sino de una morada mayor: nuestro país. Ambas han sufrido y ahora se encuentran en un proceso de recuperación y sanación [...] Al cierre de esta exhibición [...] se reanuda la restauración de la casa hasta que quede completamente resanada. La sociedad peruana, sin embargo, solo sanará después de un largo proceso en el cual el conocimiento de la verdad, la disposición al perdón y el sentido de la reconciliación nos ayuden a desarrollar una identidad sólida como nación<sup>13</sup>.

La CVR vio en la condición semidestruida del edificio una oportunidad para crear un escenario donde las mismas galerías funcionaban como metáfora de una nación necesitada de reconstrucción (foto 4). En varios de los ambientes, las fotografías montadas sobre paredes estabilizadas con yeso estaban iluminadas solo con la luz natural que se filtraba a través de techos semidestruidos, creando un intenso efecto estético que invitaba a la reflexión. Así, la casa que se desmoronaba fue acondicionada de tal manera que pudiera hablar tanto de los efectos de la guerra como de sus causas en una sociedad cuya clase dominante había querido vivir de espaldas a la pobreza de las mayorías campesinas del país. La distribución física y la circulación de la exhibición reforzaron este sentido alegórico de una nación que se comprometía a reconocer la verdad de su pasado compartido (foto 5). Desde la entrada sobre la calle Santa Teresa, el visitante pasaba a través de una sucesión de 27 ambientes distribuidos temáticamente. El primer ambiente presentaba «los antecedentes» de la guerra en la forma de doce fotografías de eventos políticos, organizaciones y personalidades de los setenta. De ahí el visitante pasaba a tres habitaciones cuyas imágenes mostraban «el comienzo de la violencia» con las primeras acciones de SL en Ayacucho. Las imágenes seleccionadas para estas tres primeras salas apuntaban claramente a SL y a la izquierda, de la cual este fue una pequeña fracción, como los principales proponentes de las manifestaciones políticas, el activismo y la virulencia que la exposición nos deja entender abrieron paso a la guerra y la violencia<sup>14</sup> (foto 6). Así, en la lámina-texto que acompañaba las fotos, la CVR contrastó

<sup>13</sup> «Yuyanapaq. Recorrido de la muestra fotográfica de la CVR», 4 fs., 2004.

<sup>14</sup> El Informe Final de la CVR enfatiza la responsabilidad de todas las partes del conflicto, pero atribuye una mayor a SL por haber dado inicio al conflicto armado y causado la mayor cantidad de muertes. El Informe Final también expone una historia detallada de SL y su relación conflictiva con la izquierda democrática. Esta historia, sin embargo, se vuelve ampliamente ilegible en la exhibición de la CVR, donde se presenta al PCP-SL como algo que emerge más o menos «naturalmente» de la amplia base popular de organizaciones populares de izquierda y de las manifestaciones que empujaron al régimen militar a su retiro del poder, creando las condiciones para una asamblea constitucional y para la transición democrática en 1980. En ese sentido, los ambientes iniciales establecen un lenguaje pictórico a través del cual palabras como «subversión», «conflicto armado» y «terrorismo» cobran vida como agentes abstractos de violencia en los ambientes que siguen. En su crítica de la exhibición, Borea Labarthe también señala el débil impacto

explícitamente la violencia *estratégica* de SL con «los excesos» cometidos por el Estado. Omitiendo el hecho perturbador de que las fuerzas armadas peruanas actuaban desde los primeros años de la guerra en Ayacucho según una filosofía y *estrategia* contrainsurgentes denominada «doctrina de seguridad nacional», el texto explica que «el ejército y la infantería de marina, carentes de una adecuada estrategia antisubversiva, cometieron terribles excesos contra la población civil»<sup>15</sup>.

En tanto antesala histórica para la exhibición, estos ambientes también introducían al visitante en una estrategia interpretativa en la que los textos anclaban las fotografías a eventos históricos y les proveían claves de cómo debían ser «leídas» las imágenes. Así, por ejemplo, en las salas 2 y 3, inmediatamente contiguas al «inicio de la violencia», se invitaba al visitante a ver fotografías que documentaban los hechos y la investigación sobre la masacre de Uchuraccay (foto 7). El texto que acompañaba las fotografías en la sala 5 explicaba los hechos de la siguiente manera:

El 26 de enero de 1983 ocho periodistas que investigaban un enfrentamiento entre campesinos y subversivos fueron asesinados por un grupo de campesinos en la comunidad de Uchuraccay en la puna ayacuchana. El hecho conmocionó a la opinión pública y puso en primer plano las profundas barreras sociales y culturales al interior del país.

Mucho se ha especulado sobre las circunstancias que condujeron a este trágico episodio. Una versión responsabilizaba a las Fuerzas Armadas por haber incitado deliberadamente a los comuneros a eliminar a todo intruso, en el supuesto de que fuera terrorista. La comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay presidida por Mario Vargas Llosa concluyó que «[...] la matanza fue más bien el resultado del temor y la ignorancia de los campesinos, quienes confundieron a los periodistas con senderistas y a sus cámaras y teleobjetivos con armas de fuego».

---

visual del ambiente (sala 16) dedicado a fotografías de la resistencia democrática a la guerra, en la que los partidos de izquierda jugaron un papel importante. A diferencia de los ambientes donde se muestran fotografías de la violencia o de la guerra misma, en las que se hace un uso extremadamente efectivo de la iluminación y de la arquitectura ruinosas de la casa, la sala 16 presenta fotografías en blanco y negro de formato pequeño colgadas una a continuación de la otra. Ver Borea Labarthe, 2004, pp. 8 y 9.

<sup>15</sup> En la misma lámina, la violencia excesiva de SL se describe como una estrategia intencionada: «En un inicio, Sendero Luminoso atrajo las simpatías de muchos campesinos ayacuchanos con un discurso que prometía mejores condiciones de vida y un orden social más justo. Pero la visión dogmática y totalitaria de los maoístas pronto entró en conflicto con la naturaleza y las tradiciones de los comuneros. Y surgió el desencanto. Para contener su rebeldía, los senderistas recurrieron al terror y la violencia; miles de campesinos fueron salvajemente asesinados por quienes se proclamaban como sus defensores». En modo alguno queremos negar la violencia excesiva y brutal de SL, pero sí nos interesa enfatizar la manera en que la presentación de «los hechos» en la exhibición ya venía acompañada por una narrativa interpretativa que de antemano silenciaba las voces no solamente de quienes pertenecían a SL, de sus familiares y simpatizantes que pudieron haber querido participar de su proyecto para «reconstruir» la «nación», sino también de aquellos que no quisieron participar de la lógica de polarización que las fuerzas de la guerra impusieron a la sociedad peruana en aquellos años.





Foto 6. Sala (fotografía de Deborah Poole, julio de 2004).



Foto 7. Sala 5. El caso Uchuraccay (fotografía de Deborah Poole, julio de 2004).

El texto proporciona una explicación sumaria de las dos principales posiciones que se sostuvieron respecto de la responsabilidad por estos hechos. No obstante, pronto retrocede hacia la certidumbre del hecho conocido o resuelto. Más aún, resulta curioso que los textos no dijeran nada de la singular importancia que las fotografías en sí mismas tuvieron en la investigación que siguió a la masacre. Las ocho fotografías de Willy Retto que se exhibían juntas en una de las paredes de la sala 5 proveían muy poca información explícita sobre los eventos de ese día o sobre el problema de la violencia *per se*. Al rechazar la idea de sujetar las imágenes de Retto a cualquier interpretación específica, la exhibición dejaba abierta la posibilidad de que fuera el observador quien pudiera descubrir una perspectiva en el presente desde la cual reflexionar críticamente sobre las circunstancias de la producción de las fotos.

Lo que la sala 5 sugería también era que en esta historia solo hay un sujeto. En tanto miembros ancestralmente excluidos de la nación, los campesinos están presentes dentro de esta historia de recuperación nacional como agentes crédulos de la instrucción militar, como salvajes inocentes que confunden los lentes de una cámara fotográfica con ametralladoras o, tal cual se mostraba en la sala que seguía, como víctimas cuya dignidad solo podía ser restablecida por la mirada recíproca de la nación en su conjunto. Esta cualidad pasiva del campesino en tanto sujeto, como sugerimos, es reforzada por una tradición fotográfica en la que las personas indígenas y rurales han carecido de voz en tanto «tipos» raciales anónimo<sup>16</sup>.

En el contexto de una guerra contrainsurgente en la cual los «subversivos» fueron descritos con los rasgos del campesino serrano, las imágenes (fotográficas) mudas de las víctimas, cuerpos y deudos contribuyeron a estabilizar aún más el histórico enraizamiento de la fotografía en la certidumbre perceptual de los «tipos» étnicos y raciales<sup>17</sup>. En la sala de Uchuraccay, el peso histórico de la tradición fotográfica afloraba en la

<sup>16</sup> Sobre fotografía y raza en el Perú, ver Poole, 2000.

<sup>17</sup> De hecho, una pregunta que podría ser formulada acerca de la exhibición de la CVR es la medida en la que la garantía constitucional de la privacidad deviene efectivamente vaciada por la mirada pública en la cual los sujetos fotográficos son percibidos como mudos representantes de «tipos» (por ejemplo, el campesino, el indio, la víctima, la viuda o el huérfano). Aunque el añadido de algunos nombres de individuos en las leyendas que acompañaban algunas fotografías podría matizar esto, la gran mayoría de los sujetos fotográficos de Ayacucho permanece sin identificar. En cualquier caso, el anonimato es solo reforzado por el estilo documental en el cual los sujetos fotográficos están allí para representar «significados» amplios de pérdida, sufrimiento y dolor. Este estilo se alza en un marcado contraste con el estilo estético del retrato formal de estudio usado por el fotógrafo Jorge Deustua para constituir la sala 18 denominada «Civiles armados» de Lima. La Constitución peruana reconoce garantías explícitas para la «intimidad de la vida privada y familiar». El artículo 15 del Código Civil peruano reconoce garantías aún más específicas como que «la imagen o voz de una persona no puede ser usada sin la expresa autorización de esa persona». Las excepciones se dan si la imagen es justificada «por propósitos culturales, científicos o educativos, o si fue tomada durante ceremonias o eventos públicos» (como una guerra). Ver José Perla Anaya, «Derecho a la intimidad, límites, hechos públicos e historia», [www.cverdad.org/ponenciaAnaya.htm](http://www.cverdad.org/ponenciaAnaya.htm).

yuxtaposición de una fotografía de formato largo en la que se mostraban los cuerpos exhumados de los ocho periodistas con otra ligeramente más pequeña, en blanco y negro, de los campesinos acusados de las muertes, quienes se encontraban sentados con las cabezas gachas ante una corte de justicia. Mientras la primera fotografía estaba claramente inscrita en las «tradiciones» iconográficas de una guerra en la que las imágenes de cuerpos cuidadosamente acomodados circulaban ampliamente (e ilegiblemente), la segunda fotografía evocaba la tradición fotográfica ya mencionada, donde los campesinos fueron retratados casi uniformemente como víctimas pasivas.

En este caso, por ejemplo, notamos el sorprendente parecido entre la fotografía de Uchuraccay y la conocida fotografía de Martín Chambi de unos campesinos cusqueños esperando en las cortes en los años treinta (foto 8). Lejos de ser una mera coincidencia, esta afinidad formal y estética entre las dos imágenes nos sugiere la persistencia de una estética indigenista en el vocabulario pictórico con que la CVR nos invita a «reconocer» «el sufrimiento» como un sentimiento propio de un sujeto pasivo a quien se le restaura la voz —o la historicidad— solo a través de *nuestro* reconocimiento de las injusticias *pasadas*<sup>18</sup>. En esta comprensión fundamentalmente moral de lo que constituye el reconocimiento y valoración, es nuestro propio acto de *ver* y de *reconocer* el que supuestamente restaura la dignidad de las personas que (se supone) carecieron de ella antes de encontrarse con nuestra mirada.



Foto 8. Campesinos enfrentando juicio (fotografía de Martín Chambi, Fundación Telefónica, 2007).

<sup>18</sup> Sobre indigenismo y fotografía indigenista ver Cadena, 2004 y Poole, 2000.

Como alternativa, uno podría imaginar una presentación de las fotografías en la que se nos invitara a cuestionar por qué en la sociedad peruana el indígena alcanza la dignidad solo a partir de un imaginario indigenista que lo coloca en el pasado. De esta manera, dicho imaginario indigenista crea una distancia temporal que separa a los indios, en tanto sujetos fotográficos, del espectador cuyo compromiso ético con su sufrimiento sigue una lógica hegeliana que excluye de antemano la voz de los indígenas. Y sin embargo, escrutar estas imágenes como documentos de sufrimiento y violencia, tal como la CVR hubiese querido que lo hiciéramos, requiere que reconozcamos su poder de hablar tanto de la humanidad como del horror de estos hechos, en vez de caer en la tentación de ubicar (o «congelar») esos eventos como un *momento* en el tiempo. En la medida en que esta temporalidad presenta los actos de violencia explicables como productos de ciertas acciones precedentes, y antecedentes de otras, es importante preguntarnos por qué es que siempre necesitamos pedir a las fotografías que nos hablen del pasado<sup>19</sup>.

### Iconicidad y voz

Si el efecto estético de la exhibición giraba alrededor del uso creativo del espacio, el patio central —o sala 20— con sus imágenes icónicas de formato grande y su piscina al medio que las reflejaba formaba el corazón de la exhibición. Ocupando un lugar medular tanto en la casa como en la exhibición, la sala 20 exhibía once fotografías de formato grande en blanco y negro, colgadas en paneles de gasa que habían sido tendidos entre las columnas del patio (foto 9). En esta sala, donde las fotografías figuraban como íconos (o alegorías) del propio trabajo de la CVR, la exhibición buscaba inspirar sentimientos en el observador, y no solo proveerle información. Para aumentar la capacidad del observador de conectarse con las fotografías el recorrido de la exhibición era controlado, de manera que no más de diez personas pudieran entrar al mismo tiempo en esta (o en cualquier otra) sala. Ni bien el visitante llegaba al patio central, luego de pasar por las salas relativamente pequeñas y algo oscuras que lo precedían, el efecto inmediato era el de una expansión o una apertura hacia el aire y la luz. Rotulado bajo el título de «Homenaje a las víctimas» en la guía de la exposición, el patio fue pensado para dar una idea de la devastación humana y física producida por la guerra en las zonas rurales y urbanas

<sup>19</sup> En tanto opuesto a este énfasis en la naturaleza finita o distante de la violencia como un atributo del pasado que caracteriza la exhibición, Pino (2003, pp. 76-79) señala la continua relevancia de las fotos de Retto para las distintas agendas políticas y personales de, por un lado, las familias de las víctimas (los periodistas) y, por otro lado, de los campesinos que retornaron a Uchuraccay después de la guerra.



del Perú (fotos 11 y 12). Al mismo tiempo, este era el único ambiente en el que se dejaba al visitante contemplar las imágenes por sí mismas. En las salas más pequeñas, donde la temporalidad de la fotografía estaba marcada como histórica, el visitante era motivado a escudriñar las imágenes en relación a la información o a los detalles dados en los textos de los paneles<sup>20</sup>. En el patio central, en cambio, el espacio abierto, el formato grande de las fotos y los paneles de gasa (que permitían que la luz pasara y ofrecían una vista borrosa de las habitaciones que estaban instaladas detrás) incitaban a tomar una postura a partir de un enfrentamiento cara a cara con la fotografía.



Foto 9. Sala 20 (fotografía de Deborah Poole, julio de 2004).

<sup>20</sup> Inmediatamente después de la sala dedicada a Uchuraccay, el visitante pasaba a la sala 6, «La tragedia de Ayacucho». De ahí tenía la opción de ver un video corto acerca del conflicto armado en la sala 7 o de omitir el video y seguir hacia un largo pasadizo que proporcionaba entradas a una serie de salas organizadas temáticamente (salas 8-15) que hablaban del despliegue de la violencia desde Ayacucho hacia la zona oriental (San Martín y la selva central), Lima (Huaycán y Raucana) y las cárceles donde los «terroristas» permanecían reclusos (sala 11). Entremezclado con estos sitios geográficamente definidos, el visitante también era invitado a mirar los rostros de mujeres que perdieron a sus esposos en la guerra (sala 10) y a las rondas campesinas que tomaron las armas, ya sea independientemente o con el apoyo militar para defender sus comunidades de SL (sala 13).



**Foto 10.** Cooperativa en ruinas  
(fotografía de Dámaso Quispe / Colección Tafos, CVR, 2003).



**Foto 11.** Paro armado (fotografía de Walter Chiara / Colección Tafos, CVR, 2003).

Tomadas en su conjunto, las fotografías del patio central sugerían un vocabulario visual de dolor, en el cual el sufrimiento se hacía reconocible a través tanto del lenguaje gestual como de un enfrentamiento con rostros que no devolvían nuestra mirada. Una fotografía de Óscar Medrano, por ejemplo, mostraba el rostro parcialmente cubierto de un hombre herido, Celestino Ccente (foto 10). Su ojo derecho mira hacia abajo y al frente suyo, hacia lo que podemos imaginar como un espacio vacío y desenfocado<sup>21</sup>. Encuadrado por las columnas de piedra y la cornisa de una vieja puerta en la pared central del patio, este retrato era la primera imagen que confrontaba al visitante ni bien entraba a la sala. La imagen de Ccente era entonces repetida y refractada en la pequeña piscina rectangular que había en el medio del patio, conforme el visitante se movilizaba alrededor del ambiente.



Foto 10. Celestino Ccente (fotografía de Óscar Medrano, CVR, 2003).

La fotografía de Medrano funcionaba como un ícono para la exhibición en diversos frentes: el trapo blanco sucio y roto —que podría ser parte de un saco de papas o de harina— era replicado en diferentes ambientes de la exhibición. Un tejido similar envolvía un altar vacío en el ambiente igualmente vacío denominado «Espacio de reflexión» (sala 9), y en el ambiente dedicado a la memoria y las imágenes de María Elena Moyano, un retrato de formato grande de esta se veía a través de la textura

<sup>21</sup> Lo interesante es que varios autores se refieren a la mirada fija de Ccente como directamente dirigida hacia el observador. Para nosotros, no obstante, esa mirada es sorprendente precisamente porque no puede ser fijada y aparece más bien como desenfocada. Estas discrepancias sugieren la importancia del retorno de la mirada en la estética pictórica de la víctima y nuestro deseo de que el sujeto reconozca nuestro esfuerzo para percibir su sufrimiento.

refractadora de un panel de gasa extendido. Tal como era sugerido por la fotografía de Ccente, la gasa claramente estaba concebida para romper la claridad con la que vemos el pasado y sugerir cómo el miedo nos puede cegar respecto al sufrimiento de otros.

Las demás fotos de la sala —incluyendo las imágenes que muestran dos paisajes de destrucción a ambos lados de la fotografía de Ccente— presentaban gestos similares de pérdida y desesperanza<sup>22</sup>. La foto «Denuncia» de Vera Lenz, elegida como la foto portada del catálogo de la exhibición, era una de las más conmovedoras de estas imágenes ícono (foto 13). Muestra unas manos sosteniendo una pequeña foto carnet utilizada para documentos de identidad en el Perú. Para aquellos visitantes que siguieron las audiencias públicas de la CVR, esta imagen hablaba del peculiar poder que este tipo de fotos tiene como memorial y evidencia. Muchas de las imágenes seleccionadas para la exhibición aludían a la materialidad evocadora de la foto tamaño carnet como la única huella que queda de los desaparecidos. Más notable aún es la manera en que estas fotografías son exhibidas por sus familiares, como veremos en la foto de apertura que sirve de ícono para la exhibición en Ayacucho (figura 14).

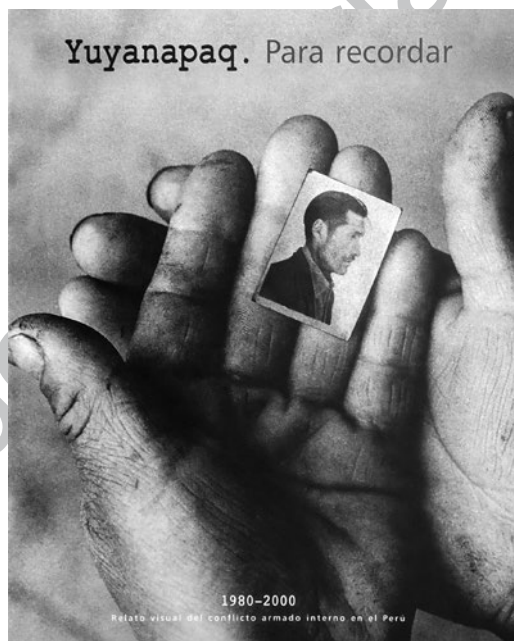


Foto 13. Portada del libro *Yuyanapaq. Para recordar* (2003).  
Fotografía de Vera Lenz.

<sup>22</sup> Los dos paisajes son: Cooperativa Agraria Quisuni en Orurillo, Puno, quemada por SL en 1989, de Dámaso Quispe, TAFOS; y un paisaje urbano desolado de Walter Chiara tomado durante uno de los tantos «paros armados» de SL.



Foto 14. Familias de desaparecidos, Huamanga (fotografía de Ernesto Jiménez, CVR, 2003).

Este mismo tipo de fotos carnet también se mostró de un modo aún más dramático en la última sala de la exhibición en Lima, donde ampliaciones veteadas colgaban suspendidas de cables (foto 15). Cada fotografía estaba acompañada por la grabación de una voz que relataba las circunstancias de la desaparición o asesinato de la persona retratada. A medida que el visitante se movía de un retrato al otro sentía cómo las voces concurrían en una mezcla ininteligible de murmullos. Solo cuando se colocaba cerca de cualquiera de las fotos el testimonio individual podía ser discernido de entre el coro de los otros testimonios personales. Muchos visitantes con los que hablamos destacaron esta sala y la que la antecedía, aquella donde aparecía una gigantografía de María Elena Moyano cargando a su bebé, como los ambientes más conmovedores de la exhibición. En esta última había también una grabación de la voz de Moyano acompañando las imágenes que documentaban su popularidad y su muerte a manos de SL. El impacto de estas dos salas se debía claramente al hecho de que eran las únicas en las cuales la voz aparecía como un testimonio de sufrimiento, y donde ni la imagen fotográfica ni la categoría pictórica de «víctima» estaban imbuidas con el aura de lo (auto)evidencial<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Aquí podríamos comparar el impacto de la voz con la observación de Derrida sobre el modo en que el estatus de la fotografía como evidencia jurídica está amarrado al requerimiento de que tiene que ser acompañada en la corte por una voz humana (usualmente la del fotógrafo). Ver Derrida, 1996.



Foto 15. Sala 27. Testimonios (fotografía de Deborah Poole, julio de 2004).

### ANCLANDO LA MEMORIA

El concepto de la imagen ícono habla de cómo la CVR consideraba que la experiencia visual es una forma de conocimiento que podía llegar a unificar e incitar memorias, y con ellas la postura ética que era requerida para prevenir la repetición de la guerra. Tal como señala Carlos Iván Degregori, uno de los comisionados de la CVR, las imágenes ícono fueron concebidas como «anclas para la memoria» (Degregori, 2002, p. 7). De esta manera, se supone que el acto de mirar fotografías que confirmen los hechos históricos sirve para consolidar una memoria que emerge como el horizonte perdido de una conciencia colectiva que puede servir como base para la reconciliación y la recuperación social. En la visión de la CVR, el sujeto que recupera la memoria es claramente la nación. Entretanto, la visión permanece firmemente situada al interior del sujeto *individual* para quien la fotografía va a ser estímulo de su memoria e incentivo para que recobre la compasión que le hace, por un lado, sentirse parte de la colectividad que es «la nación» y, por el otro, valorar *desde esta perspectiva* el sufrimiento de los otros.

Los comentarios que aparecen en el diario de visitas de la exhibición nos dan algunos indicios sobre la manera en que los visitantes de Lima recibieron la invitación tanto a la «facticidad» (verdad visual) como a la pertenencia nacional (memoria). Nuestra primera observación al leer estos comentarios se refiere a la casi total ausencia

de referencias a las fotografías como tales. Ningún visitante, por ejemplo, reflexiona sobre su reacción frente a las imágenes o, para el caso, la fotografía *per se*. Más bien se la invoca, indirectamente, como aquello que nos permite «abrir nuestros ojos» y ver cosas que «no conocíamos antes»<sup>24</sup>. En ese sentido, las afirmaciones de la CVR respecto de que el conocimiento conduce a una toma de conciencia personal parecen confirmadas. De hecho, la expresión más común para referirse a esta experiencia de revelación es a través de la repetición textual del eslogan de la CVR: «Un país que olvida su historia está condenado a repetirla»<sup>25</sup>. Muchos otros eligen resumir su experiencia con las dos proféticas palabras: «Nunca más». El poder de esta alusión, quizás involuntaria, a una de las comisiones de la verdad más conocidas de Latinoamérica, radica en su brevedad y, más importante aún, en su falta de especificidad con respecto al sujeto que intervendrá para asegurar que la historia no se repita<sup>26</sup>. De esta manera, y al igual que el eslogan de la CVR, la expresión «nunca más» denota la exigencia de que los hechos sean reconocidos para que no vuelvan a ocurrir.

¿Pero cómo así el acto de ver imágenes de la violencia del pasado nos conduce a una toma de conciencia sobre nuestra responsabilidad compartida para prevenir dicha violencia en el futuro? Muchos de los comentarios en el libro de visitas se refieren a la sensación de estar «reviviendo» un pasado que ya conocían. Para ser más específicos, agradecen a la CVR por ayudarlos a revivir o rehacer su vida pasada «como si fuera por primera vez». Aquí podríamos especular que es la temporalidad de la fotografía, en la que el pasado se experimenta como una presencia, la que proporciona la ilusión de ver de nuevo *como si fuera* por primera vez. Pero los comentarios también sugieren que el reconocimiento y valoración de las formas de sufrimiento y pérdida que habitan ese pasado requieren de una conexión personal con este o con su memoria, como algo más que hechos e imágenes. «[La exhibición] es impresionante», escribe una mujer, «muestra muchas cosas que vivimos de lejos, es impactante porque revive vivencias cuando aún era niña»<sup>27</sup>. Aquí la experiencia personal proporciona una ventana para interpretar las fotografías como experiencias pasadas que presentan, no obstante, el fantasma de la repetición. Es en estos comentarios, más que en otros, que la peculiar temporalidad de la fotografía —en el sentido de traer el pasado al presente— se abre camino en las reflexiones del visitante de la exhibición<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> Exhibición de Lima. *Diario de visitas*, pp. 42v, 46, 3v, 45, 29v, 30 y siguientes.

<sup>25</sup> <http://www.cverdad.org.pe/>

<sup>26</sup> El título del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación de Argentina fue «Nunca más».

<sup>27</sup> Exhibición de Lima. *Diario de visitas*, p. 15v.

<sup>28</sup> La idea de generación, por supuesto, figura de manera prominente en esta habilidad para «revivir» el pasado. Los comentarios de los visitantes más jóvenes —muchos de los cuales se identifican por edad o como parte de la generación que nació durante la guerra— hablan frecuentemente de su dificultad para

En otros comentarios, la experiencia personal es ofrecida como un medio para cuestionar la propuesta de la CVR respecto de que las fotografías dicen la verdad. Así, por ejemplo, un hombre escribe:

Un responsable de siete muertes inocentes es el general (r) Manuel Delgado Rojas que aparece en la foto con Alan García en chompa negra, en el salón dedicado a Molinos. Ordenó que lanzaran a sobrevivientes del MRTA y a siete campesinos que nada tenían que ver en el asunto, capturados del pueblo de Molinos a poco tiempo del enfrentamiento, de un helicóptero en la selva. Figuran los campesinos como desaparecidos<sup>29</sup>.

En este y otros comentarios similares, los visitantes ofrecen sus experiencias personales como contrapunto al argumento implícito de la CVR de estar hablando por la nación en su conjunto. «Soy sobreviviente del terrorismo del 8-12-81, Dist. Soras, Prov. Sucre, Dpto. Ayacucho» —escribe otro visitante—, «el terrorismo mató a más de 82 comuneros, que no figuran [en la muestra] mis paisanos que fueron víctimas de la matanza. Soy un soreño más para la historia de Ayacucho»<sup>30</sup>. Otros visitantes lamentan «la ausencia y el olvido del caso Cayara [...] y de la masacre de los estudiantes de La Cantuta»<sup>31</sup>. Estas masacres, aunque ilustradas y mencionadas brevemente en la sala 20, no fueron consideradas por la CVR como casos ejemplares, y por ello, para estos visitantes, no son abordadas en su debida dimensión por la exhibición.

Es importante notar que estas formas de desacuerdo con la postura de la CVR raramente llegan al punto de cuestionar su misión de prevenir la repetición de la violencia y de generar una conciencia pública sobre las fallas morales del pasado. Por el contrario, la crítica más frecuente apuntada en el cuaderno de comentarios es aquella que se refiere a la «media verdad»<sup>32</sup>. Tales opiniones sugieren, de un lado, que la gente está acostumbrada a sospechar sobre las formas en que la fotografía ha sido utilizada para expresar la verdad de los «hechos». De otro lado, el concepto de «media verdad»

---

entender la historia que la exhibición cuenta. «Muchas gracias por esta muestra», escribe una joven de 16 años, «fue muy agradable porque nos enseña acerca del terror del cual los adultos hablan mucho [...] no sabía mucho acerca de esto, pero creo que ahora que sé tengo más conciencia» (41v). Otra joven, sin embargo, comenta que «la exhibición fue un poco difícil de entender, porque soy joven. Pero el video ayudó a darme cuenta de muchas cosas que sucedieron en Perú e hizo que me pusiera triste por lo que ocurrió» (p. 10).

<sup>29</sup> Exhibición de Lima. *Diario de visitas*, p. 69.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 24v.

<sup>32</sup> Sobre la noción de «media verdad», ver comentarios en páginas 15v, 29, 32, 48, etc., en galería del libro de Lima. En muchos casos, los visitantes repetían los ataques de los sectores de la derecha a la CVR que la calificaban como «portavoz de Sendero Luminoso» (ej., p. 22v). Otros la culpaban por no dar total cobertura a los crímenes cometidos por el Estado (ej., p. 29).



sugiere también un reconocimiento implícito de que las formas de acuerdo que subyacen al argumento moral de la CVR —y la posición ética con la que espera prevenir la repetición de violencia en el futuro— difieren de alguna manera de las formas de acuerdo a través de las cuales ciertos eventos o hechos pueden ser utilizados para agregar una narrativa histórica de la guerra. Así, la noción de la «media verdad» relega los «rostros de sufrimiento» de la CVR a un reino de hechos o «efectos» que nunca pueden echar suficiente luz sobre las subyacentes preguntas empíricas en torno a motivos y culpas. «¿Cuáles fueron las causas?», pregunta un visitante. «No nos podemos quedar en los efectos»<sup>33</sup>. Otros preguntan de manera más directa: «¿Cuál es la verdad para la CVR?»<sup>34</sup>. Tales comentarios parecen cuestionar la idea central sobre la que la exhibición se construyó de que los «hechos fotográficos» nos pueden dar certidumbre sobre la «verdad» de los hechos ocurridos.

### La exhibición en Ayacucho

Para la muestra itinerante que se iba a mostrar fuera de Lima, la CVR seleccionó 37 fotografías. Esta exhibición itinerante se inauguró en Ayacucho un mes antes de la muestra de Lima. También fue enviada a otras ciudades del interior del país donde la CVR había establecido sus sedes regionales<sup>35</sup>. Concebida como un «resumen» de la exhibición de Lima, esta muestra más pequeña respetó el orden cronológico de aquella e hizo un uso similar de los textos para anclar las fotografías a una narrativa particular de la guerra. Con el fin de marcar las diferencias en las experiencias regionales del conflicto, la CVR seleccionó diferentes fotografías ampliadas (70 x 150 cm) para que sirvieran como la «foto de apertura» de la muestra en cada región. Las restantes 36 fotografías tuvieron un formato más pequeño (60 x 40 cm) y fueron montadas junto a la foto de apertura en un mismo ambiente. Al igual que para la de Lima, la exhibición itinerante mostró fotografías de acuerdo a una cronología histórica pensada para dar sentido a la dimensión *nacional* de la guerra.

En Ayacucho, la muestra fue arreglada en una pequeña sala de 12 x 6 metros en el segundo piso de La Higuera, una construcción colonial del siglo XVII que sirve como local para actividades académicas y culturales de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (UNSH)<sup>36</sup>. Como uno de los más importantes —e imponentes— monumentos de la plaza central de Ayacucho, La Higuera estaba de antemano cargada

<sup>33</sup> Exhibición de Lima. Cuaderno de visitas, p. 33v.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 5v.

<sup>35</sup> La CVR estableció sedes en Ayacucho, Huánuco, Abancay y Huancayo, en tanto estas ciudades y regiones fueron afectadas de forma más directa y dramática por la guerra.

<sup>36</sup> También conocida como Casona Castilla Zamora, La Higuera fue la mansión de un obispo de Huamanga, Cristóbal Castilla Zamora (1669-1679), quien fundó la universidad en el siglo XVII.

con su propia legibilidad, como parte del espacio donde la nación se actúa, representa y memorializa cada domingo<sup>37</sup>. Aunque se podría pensar que con la ubicación de la exhibición en ese lugar se buscaba hacer uso del lenguaje inclusivo de la nación, se puede también decir que dicha ubicación pudo haber generado que la población campesina quechuahablante, históricamente excluida de la nación (y de sus plazas), se sintiera incómoda al entrar al espacio físico de la muestra. De hecho, de acuerdo a lo que los voluntarios de la CVR encargados de cuidar la exhibición nos dijeron, los visitantes provinieron principalmente de la universidad y de los sectores hispanoparlantes de la ciudad que trabajan en las cercanías de la plaza central.

La fotografía ícono elegida como la de apertura en Ayacucho habla del estatus especial de la víctima campesina como sujeto de la exhibición y del Informe de la CVR<sup>38</sup>. La foto ampliada (70 x 150 cm) de Ernesto Jiménez muestra a un grupo de campesinos ayacuchanos dentro de una oficina pública, con carteles y pancartas demandando información sobre el paradero de sus familiares desaparecidos (foto 14). Los carteles que sostienen incluyen la fotografía de identidad ampliada —probablemente fotocopiada— de la persona desaparecida junto a un texto escrito a mano con su nombre y señalando a los militares como los perpetradores. A la izquierda de la foto hay un hombre que sostiene dos carteles. Mira directamente hacia la cámara. Otros dirigen su mirada a algún plano más allá del foco de la cámara, como si el evento fotográfico no tuviera ningún significado para ellos. Los rostros de sus familiares desaparecidos que aparecen en las pancartas son replicados de una forma extraña por una colección más extensa de fotografías pequeñas indistinguibles colocadas en la pared posterior de la sala. La leyenda que acompaña la foto indica: «En julio de 1985, familiares de desaparecidos acuden al Concejo Municipal de Huamanga, Ayacucho, a rendir sus testimonios ante la Comisión Europea de Derechos Humanos, que instaló una oficina a fin de recoger denuncias de las víctimas del conflicto armado interno».

De otro lado, la fotografía ícono también se presta a una lectura completamente diferente a la sugerida por la CVR. Como mencionamos en líneas anteriores, la escena tiene lugar en un local municipal en Ayacucho. Al fondo, retratos de héroes militares

<sup>37</sup> Por ejemplo, cada domingo tiene lugar la ceremonia de izamiento de la bandera nacional bajo el auspicio de las fuerzas armadas. Para el Estado peruano esta ceremonia jugó un rol crucial en la afirmación pública del sentimiento de pertenencia nacional durante la época de la guerra. Sobre el concepto de legibilidad del espacio, ver Certeau, 1984.

<sup>38</sup> La CVR encontró que más del 40 por ciento de las 69 mil víctimas en la guerra lo conformaban campesinos quechuahablantes del departamento de Ayacucho, 79 por ciento vivía en las zonas rurales y 56 por ciento desempeñaba actividades de agricultura y pastoreo. La CVR ubicó estas perturbadoras cifras en el contexto de una población nacional en la que solo el 16 por ciento habla quechua u otra lengua nativa, y solo 29% en áreas rurales. Ver en: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/conclusiones.php>

nacionales que nacieron en esa región sugieren cómo los espacios públicos y la memoria nacional se realizan a través de tecnologías visuales específicas. Y sin embargo, la presencia de estos campesinos en ese espacio sugiere cómo la memoria nacional puede ser perturbada y ocupada por memorias distintas de las que son oficialmente sancionadas. Más aún, los familiares de las víctimas que figuran en la imagen movilizan fotografías que se hicieron para responder a las demandas del mismo Estado en cumplimiento de sus rituales de constitución de garantía de derechos y ciudadanía a sus sujetos a través de la identidad. La demanda que acompaña las fotografías —«tal conforme aparezca vivo»<sup>39</sup>— es una clara exigencia de justicia y un requerimiento al Estado para que mire en esas fotografías a las personas que hizo «desaparecer». El sujeto que «no ve» la violencia en esta foto no es el ciudadano sino el Estado.

La mayoría de las fotos de la exhibición itinerante hacía alusión a la violencia perpetrada como estrategia de guerra (o de «terror») por los «subversivos» de Sendero Luminoso. Menos prominente era la violencia «excesiva» de las fuerzas armadas. En realidad, solo una fotografía de una fosa colectiva retrata los resultados de la violencia estatal. Otras dos fotos hablan de las acciones tomadas por los familiares de las víctimas en respuesta a las desapariciones. La primera es «Denuncia» de Vera Lenz (foto 13); la otra, de Nancy Chappell, muestra a una mujer de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos (Anfasep) en una reunión en Ayacucho. Igual que en la foto ícono de Jiménez, el texto que acompaña a estas imágenes elude mencionar a los militares como los perpetradores más frecuentes del tipo concreto de violencia a la cual se refieren las fotos. En realidad, a lo largo de las exhibiciones de Lima y Ayacucho, la mayoría de los textos que hacen referencia a la violencia de SL o del MRTA usa el término más genérico de «subversivos» o «terroristas». Estas leyendas hacen eco del lenguaje empleado por el Estado durante las campañas contrasubversivas y, como tal, excluye efectivamente la posibilidad de entender los motivos de quienes emprendieron su guerra contra este. Más importante aún en el caso de Ayacucho, este tipo de lenguaje también excluye a quienes lucharon para rehacer un mundo donde la presencia de ex miembros de SL todavía se siente en la vida cotidiana. En ese sentido, vale la pena preguntarse hasta qué punto la CVR silencia otras maneras de imaginar la relación entre memoria y reconciliación<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> La frase es una traducción del quechua: «Quiquichallanta haparimuchun».

<sup>40</sup> La CVR, por ejemplo, asume una relación necesaria y causal entre los actos de recordación y reconciliación. En muchas de las comunidades más afectadas por la violencia, sin embargo, la lucha por reconstruir la comunidad y por cubrir las necesidades para sobrevivir a diario ponen una carga mayor en el tema del olvido como estrategia para seguir viviendo juntos en un mundo en el que las líneas entre combatientes y no combatientes, arrepentimiento y no arrepentimiento se dibujan menos fácilmente. Sobre las discusiones en torno a las cuestiones referidas al perdón como olvido y/o silencio en los campesinos de los Andes, ver Coxshall, 2005, Gamarra, 2002 y Pino, 2003.

## Otras memorias

La primera vez que visitamos la exhibición conocimos a «Rosa», una voluntaria de la CVR que jugaba un papel activo invitando a la gente desde el balcón del segundo piso donde la muestra tenía lugar. La tarde en que la visitamos, la sala se hallaba virtualmente vacía. Tres de las personas a las que «Rosa» llamó desde el balcón aceptaron la invitación. La primera, una mujer de unos cincuenta años, que resultó ser una vecina de «Rosa», dio un rápido vistazo a las fotografías y luego se fue. Las otras dos personas hicieron lo mismo al poco rato. «Rosa» atribuye la poca recepción de la muestra fotográfica en los ayacuchanos a la falta de información<sup>41</sup>.

La reacción de «Rosa» a las fotografías nos sugiere cómo el lenguaje de la CVR respecto a un despertar visual es reconciliado con las profundas memorias personales de la guerra. «Hemos vivido como ciegos» es lo que nos contesta cuando le preguntamos su opinión sobre la muestra. Camina alrededor de la sala y se detiene ante varias fotos para enfatizar sus pensamientos. «No sabía que todas estas cosas habían ocurrido», nos dice. De pronto se detiene delante de una foto en donde se observa un «botadero» (lugar donde los cadáveres eran lanzados) y dice: «Yo he estado en un lugar como este»<sup>42</sup>. Entonces nos relata cómo tuvo que vagar a través de los «botaderos» tratando de encontrar a su padre «desaparecido» por las fuerzas armadas. Recuerda con detalles minuciosos cómo finalmente encontró su cadáver en un botadero similar al mostrado en la fotografía. Nos describe cómo estaba colocado el cuerpo de su padre, cómo estaba vestido, qué había en los alrededores, incluso la expresión del rostro. También recuerda cómo el cuerpo había sido parcialmente devorado por animales y buitres cuando retornó más tarde con ayuda para recuperar los restos.

Parece que para aquellos que han sido testigos de tales hechos, la muerte fija la memoria, como si el movimiento de la vida quedara literalmente paralizado. ¿No está esto relacionado en cierto modo con la manera en que la fotografía habla de la muerte en su silencio?<sup>43</sup> Aún más importante para nuestros propósitos aquí es este flujo mnemotécnico que vincula la intimidad de la muerte percibida con la distancia de la muerte recordada, diferente en las exhibiciones en Lima y en Ayacucho, donde al menos parte de la renuencia a entrar a la exhibición puede ser ciertamente atribuida al hecho de que la muerte, habiendo sido vista, no es algo

<sup>41</sup> Notas de campo. Ayacucho, jueves 10 de julio de 2003. Cuando visitamos la exhibición nuevamente, unos días después (21 de julio), «Héctor», otro voluntario de la CVR, nos confirmó que había pocos visitantes en la muestra, mayoritariamente jóvenes.

<sup>42</sup> Notas de campo. Ayacucho, jueves 10 de julio de 2003.

<sup>43</sup> Sobre fotografía y muerte ver Barthes, 2007.

que las personas busquen ver una y otra vez. Pero entonces, si este fuera el caso, ¿cómo es que «Rosa» puede fácilmente dar voz al discurso oficial de la CVR de que la violencia no fue vista, de que la gente estaba «ciega»? Sus comentarios pueden ser leídos como un reconocimiento de que la violencia que ella sufrió también afectó a otras personas en otros lugares. Ellos sugieren también que el hecho de que «Rosa» confunda su voz en la voz institucional de la CVR se debe a que ella siente que, después de todo, la CVR ha abierto un espacio para aquellas voces que fueron silenciadas por dos décadas de impunidad alentada por el Estado y que ahora pueden ser oídas, por lo menos momentáneamente. Este es un ejemplo de los diferentes usos que las personas afectadas por la violencia hicieron del espacio institucional abierto por la CVR; usos que fueron en direcciones distintas a las que la CVR esperaba, tal como el trabajo etnográfico de Coxshall (en el norte de Ayacucho) nos lo muestra (Coxshall, 2005).

Otro voluntario de la CVR, a quien llamaremos «Félix», articula una respuesta diferente a las pretensiones de la CVR. Por la época en que la guerra irrumpió en el departamento de Ayacucho, él tenía poco más de veinte años y fue testigo directo del peor período de la violencia en esa zona, primero como estudiante en la Universidad de Huamanga y luego como periodista radial. Actualmente trabaja como director de una pequeña ONG que él mismo fundó, al final de los noventa, para temas de desarrollo y derechos humanos en la zona rural de Ayacucho. Desde entonces ha venido trabajando muy cerca de las organizaciones nacionales de derechos humanos y cooperó activamente con el trabajo de la CVR en Ayacucho. «Félix» no quiso visitar la muestra fotográfica y se puede decir que compartía la actitud de muchos ayacuchanos que tampoco deseaban hacerlo. Cuando indagamos por el motivo respondió: «No estoy interesado en recordar. Experimenté todo esto directamente y hubo demasiado sufrimiento. No hay nada nuevo para nosotros (los ayacuchanos)». Cuando le preguntamos si la guerra y el sufrimiento serían novedad para alguien, él contestó:

Hay gente que solo ahora parece darse cuenta de lo que pasó en Ayacucho. Acá no podemos decir: «Mira, no sabía que esto había pasado». La gente sabe, la gente ha visto [...] solo que no queremos recordar. Ha habido mucho sufrimiento y muertes terribles. Todos los días aparecía gente muerta en las calles y eso ya no era noticia. Lo que era noticia era que no aparecieran muertos en las calles. Las personas asesinadas eran dejadas en las calles con sus cuerpos mutilados. Otros cuerpos eran dejados colgados en los postes de electricidad, sin ojos, con las lenguas cortadas, con sus genitales mutilados [...] Solían tirar los cadáveres en cualquier lugar. Yo he visto directamente cómo mataban a la gente. En frente de mí tres tipos dispararon contra otro y luego huyeron. ¿Por qué debería ver de nuevo lo que ya he visto con mis propios ojos?

Para «Félix», la muestra sirvió de esta forma para remarcar la brecha que separa a quienes, como él, vivieron directamente la guerra en Ayacucho, de aquellos que la vieron desde Lima. Mientras la CVR se preocupó por «cicatrizarse» la brecha que separa a los peruanos que viven en los Andes de los que viven en la costa, para algunos de los visitantes en Ayacucho paradójicamente la exhibición fotográfica ayudó a ensanchar esas fisuras.

La disyunción respecto de la idea de construir *una* memoria del pasado en función de una representación del sufrimiento de las víctimas se observa también en la manera como algunos jóvenes ubican sus propias experiencias y memorias frente al proyecto de memoria nacional encarnado en *Yuyanapaq*. En nuestra segunda visita a la exhibición, por ejemplo, conocimos a otro voluntario de la CVR, «Héctor», quien nació en el mismo año (1980) y en la misma provincia (Cangallo) en la que SL emprendió su lucha armada. Su familia fue obligada por SL a dejar su comunidad en 1982. Como desplazados, «Héctor» y su familia se mudaron a la ciudad de Ayacucho donde, como anota, «nos volvimos muy pobres». De 1998 al 2000, «Héctor» sirvió en el ejército donde aprendió a sospechar de cualquiera que le hablara de derechos humanos. Aunque esta experiencia le hizo desconfiar de la CVR al principio, sus puntos de vista cambiaron luego de trabajar como monitor electoral para una ONG internacional, lo cual lo llevó luego a incorporarse como voluntario de la CVR. A diferencia de «Rosa» y «Félix», «Héctor» nunca presencié escenas de muerte violenta, aunque nos dijo que la había «sentido» en la vida cotidiana. Recordó en particular cómo su abuela le contaba historias sobre la guerra.

Para «Héctor», el principal defecto de la exhibición fue que no estuvo a la altura de las propias exigencias de la CVR respecto a que la gran mayoría de las víctimas de la guerra estaba conformada por campesinos quechuahablantes. Para él, en cambio, la exhibición expresó la idea de que la violencia había tenido lugar en todas partes y que las víctimas fueron no solo campesinos, sino la nación en su totalidad. Cuando le preguntamos cuál fotografía le había atraído más, él contestó:

No sé. Aquí me parcializo en función a lo que me han dicho o a lo que me han contado. Veo las fotografías de las que ya tengo alguna referencia, por ejemplo por lo que me ha contado mi abuelita, y son las que más me impactan. Todas son relevantes, pero por ejemplo, las fotos de los asháninkas no me impactan mucho, pero para otra gente que tuvo esa experiencia de contacto con los asháninkas sí deben causarle impacto. No me perteneció y supongo que por eso no me causa mucha atención. Me contaron nada más, pero ahora cuando veo la foto es como confirmar lo que me han contado<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Entrevista con los autores. Ayacucho, 21 de julio de 2003.

Los comentarios dejados por los visitantes sugieren que otros ayacuchanos tuvieron similares respuestas en el sentido de que las fotos son interpretadas no como «novedades», sino más bien como confirmación de historias y memorias que surgen de su propia experiencia personal sobre la guerra en Ayacucho. Tal como en el diario de visitas de Lima, este acto de traer memorias personales para ponerlas en relación con el discurso institucional de la CVR frecuentemente toma la forma de observar sus «medias verdades». Así, un visitante a la exhibición en Ayacucho comentó que «la CVR está evidenciando algunos hechos aislados del período 1980-2000, pero hay mucho más que no está registrado en el material visual como las violaciones sexuales cometidas por los ‘cachacos’ contra mujeres, casi niñas que tenían 14 o 15 años»<sup>45</sup>. Otro remarca que «indudablemente estas fotografías develan la violencia que los peruanos sufrieron; pero veo que estas fotos no muestran las fechorías de los militares, las matanzas que ellos llevaron a cabo»<sup>46</sup>. Estos comentarios tocan una nota similar a los de Lima en el sentido de que ellos también se preguntan la medida en que un inventario de imágenes o eventos puede hablar a la demanda moral de que la culpa sea señalada. A diferencia de Lima, sin embargo, muchos de los asistentes a la muestra de Ayacucho fueron más allá al cuestionar la propia existencia de la exhibición fotográfica. «El contenido de estas fotos acerca de los hechos que tuvieron lugar durante la violencia política es realmente desgarrador. Debiéramos parar de ver estos hechos. Dejémoslos para la historia»; o: «¿Qué es lo que quieren mostrar? Quizá quieren asustar a la gente con lo que podría pasar si hay un rebrote de Sendero Luminoso. ¿O realmente quieren mostrar por qué sucedió?»<sup>47</sup>.

Al negociar este paso del conocimiento al entendimiento, otros visitantes desplazan el objeto de memoria y sufrimiento del individuo que observa —como Félix comentaba, «lo que ellos han presenciado con sus propios ojos»— al colectivo nacional. «Me siento triste», escribe otra persona, «Perú ha sufrido demasiado y sigue aún sufriendo»<sup>48</sup>. Otra ayacuchana expresa su esperanza de que «la muestra servirá como recuerdo para evitar vivir de nuevo lo que fue esta tragedia nacional»<sup>49</sup>. Otros comentan que «estas fotografías muestran la violencia que los peruanos han sufrido» o que «todos nosotros los peruanos debemos luchar para evitar la repetición de esta

<sup>45</sup> *Diario de visitas* de Ayacucho, 17 de julio de 2003. «Cachacos» es una expresión despectiva usada contra los militares, principalmente en la sierra peruana.

<sup>46</sup> *Ibíd*, 17 de julio de 2003.

<sup>47</sup> *Ibíd*, 17 y 18 de julio de 2003. El fantasma de un rebrote de Sendero Luminoso también figura en comentarios dejados en el diario de visitas de Lima.

<sup>48</sup> *Ibíd*, 16 de julio de 2003.

<sup>49</sup> *Ibíd*, 15 de julio de 2003.

violencia y del sufrimiento de nuestro Perú»<sup>50</sup>. En tales observaciones, el sufrimiento es disociado de la intimidad de la experiencia personal y de la inmediatez del lugar (Ayacucho), y es más bien adscrito al cuerpo abstracto de la nación.

Al respecto, uno podría argumentar que la exhibición de la CVR ha tenido éxito al desplegar la particular temporalidad de la fotografía para desplazar la proximidad vivida de la violencia y el miedo hacia la temporalidad suspendida de un pasado del que —aunque percibido como hechos que pueden ser vistos (o mirados) desde el presente— solo se puede hablar a través de la referencia continua a un futuro que es colectivo y trascendental. «Esta exhibición es necesaria», reflexiona un visitante. «Solo de esta forma aprenderemos lo que sucedió en el pasado. Aprenderemos de ese pasado negro. Será un ejemplo y nunca retornará en el futuro. Lo que se debe hacer es colocar la muestra en las calles, parques, que todos la vean»<sup>51</sup>. En estas formulaciones el modo de prevenir una repetición del pasado es mirando lo que un visitante llama «la dura realidad de la cual cada uno debe ser consciente»<sup>52</sup>. «Esta muestra fotográfica es importante y significativa», escribe otro visitante. «Nos incita a aprender más acerca del pasado. Es necesario saber qué pasó en aquellos años de violencia política con el fin de evitar su repetición»<sup>53</sup>. Otros se refieren al acto de recordar como «nuestra permanente tarea» o como un medio para alcanzar la razón en el lado de la irracionalidad de la guerra<sup>54</sup>. «Es tiempo de tomar conciencia y de pensar distinto a como en aquellos tiempos oscuros. Deberíamos razonar en lugar de actuar por la fuerza y brutalmente o dejarnos llevar por nuestros instintos animales»<sup>55</sup>. Otros, no obstante, parecen cuestionar la utilidad de esta mirada hacia atrás: «Espero que esta exhibición abra nuestros ojos y nos enseñe a valorar nuestra época de paz y no a mirar un pasado que quedó atrás»<sup>56</sup>. De manera interesante, este argumento para olvidar el pasado —mirar hacia adelante y no hacia atrás— no figura de modo alguno en la galería de libros de visita de Lima. Claramente, el peso puesto sobre el recuerdo varía de acuerdo al lugar en el que uno se ubica dentro de la «nación» que la CVR aspira a reconstruir.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, 17 de julio de 2003.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, 16 de julio de 2003.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, 15 de julio de 2003.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, 16 de julio de 2003.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, 17 de julio de 2003.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, 16 de julio de 2003.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, 15 de julio de 2003.



## CONCLUSIONES

*Yuyay* es el verbo quechua que significa pensar o recordar. Como verbo es un acto que se desarrolla, como el mismo pensamiento, sobre el tiempo y en relación al individuo que lleva a cabo el acto de pensar. Con la añadidura del sufijo *-ri* el verbo adquiere una connotación reflexiva y un sentido más limitado: ya no para referirse al acto de pensar en general, sino a una forma de pensar que involucra el recuerdo o el acto reflexivo acerca del pasado (*yuyariy*). Si se le añade el sufijo *-na*, *yuya* se vuelve un sustantivo: «pensamiento» o «memoria». Y si se le adiciona el sufijo *-paq*, que significa «para» o «con el fin de», *yuyana* adquiere un giro temporal un tanto diferente, menos orientado hacia el pasado que es recordado y más hacia el futuro para el que ese pasado tiene significado. La acción reflexiva de pensar es transformada a través de estos dos sufijos — esta pequeña, pero muy levemente glocalizada sílaba— en un acto intencionado y con propósito, en el cual la memoria se vuelve un sustantivo, algo que puede ser exigido, provocado e incitado. Como tal, *Yuyanapaq* es tanto un nombre peculiarmente apto para una exhibición que fue concebida y diseñada para provocar y preservar la memoria colectiva de la guerra, como un síntoma eficaz de las formas de ansiedad social que rondan la muestra de la CVR.

Exhibiéndose como lo hizo —en las postrimerías de una guerra y de un régimen autoritario en los que la «verdad de la fotografía» había sido desestabilizada tanto por los medios de comunicación [Fujimori] como por las demandas contradictorias sobre lo que constituían la historia y la verdad—, la muestra de la CVR presenta una cronología de hechos e íconos de sufrimiento como parte de un proyecto para restaurar la conciencia moral de la nación como sujeto colectivo. La nación que figura en este discurso moral, sin embargo, es aquella para la cual solo puede haber un arribo *consensual* a la verdad. Para promover esta comprensión de la reconciliación como una forma de acuerdo moral se parte de un acercamiento a la fotografía como un medio que sirve principalmente para transmitir la «facticidad» de los eventos históricos y, de paso, para restaurar con nuestras miradas la dignidad que las víctimas perdieron como resultado de nuestro olvido.

En tanto documentos fácticos, las fotografías en la exhibición de la CVR están dotadas de la habilidad para «hablar por sí mismas». Tal aproximación asume, de un lado, una cierta uniformidad o consenso en la forma en que la idea de la historia misma será valorada y traducida en reflexiones personales que pueden producir una «reconciliación nacional». Por otro lado, como hemos visto en las respuestas de aquellos ayacuchanos con quienes pudimos hablar, este supuesto no está siempre garantizado, ya sea porque las experiencias personales de la guerra varían, o porque la propia memoria no siempre lleva el mismo peso para las formas en las que las diferentes

comunidades rehabetan los mundos que heredaron de la violencia de la guerra civil. Por ejemplo, para aquellos campesinos y ayacuchanos que necesitan reocupar y habitar mundos donde las divisiones entre «terroristas» y vecinos son sumamente borrosas o ilegibles, el valor puesto en el acto de recordar —o sea en la memoria como un quedarse en el pasado— es sustancialmente distinto que para una persona joven de Lima a quien las fotografías revelan las sobrecogedoras noticias de que hubo muertes, desapariciones y una amplia complicidad en la guerra contrasubversiva en el Perú<sup>57</sup>.

Finalmente, como también sugerimos, las dinámicas específicas de una cultura visual en la cual la fotografía ha sido usada, por más de un siglo, para estabilizar las categorías de raza, etnicidad y «otros», no figuran en el proyecto humanista —e innegablemente bien intencionado— de la CVR de hacer que los «rostros de sufrimiento» hablen a través de la profunda división racial y de clases del Perú moderno. Tales supuestos acerca de la universalidad del «lenguaje de la fotografía», sugerimos, contradicen un mundo de lenguaje y experiencia donde el «otro» es *primero* reconocido en términos étnicos o raciales, y solo después reconocido como humano<sup>58</sup>.

Al abrazar la promesa ilusoria de que la fotografía puede, de alguna manera, trascender tanto al tiempo como al espacio, tales supuestos acerca de su universalidad o «facticidad» entran también en fricción con la particular habilidad de la fotografía de crear una distancia escéptica entre el observador y lo observado. Para Heidegger, esta distancia habla del carácter distintivo de la modernidad como un mundo en el que nuestro destino es relacionar este mundo con una «imagen» o visión (Heidegger, 1977). Desde esta perspectiva, la fotografía parece ligada ineludiblemente a una postura filosófica en la que el sujeto moderno se distingue por su incapacidad de responder al mundo en que habita por el hecho de que siempre es percibido como una representación o imagen de aquello que ya pasó<sup>59</sup>. Lo que la CVR nos pidió en la exhibición de *Yuyanapaq* fue reflexionar sobre el pasado del sufrimiento que las

<sup>57</sup> Sobre la problemática de la memoria en las comunidades ayacuchanas, ver Coxshall, 2005; Gamarra, 2002; Pino, 2003; Rojas Pérez, 2009.

<sup>58</sup> Sobre las prácticas raciales y lenguaje en Perú, ver Callirgos, 1993 y Cadena, 2004. En otro ejemplo de cómo la fotografía es fuertemente vinculada a la cuestión racial, cuando las familias de las víctimas de Uchuraccay montaron una exhibición destacando las fotografías de Retto en la ciudad de Huamanga (Ayacucho), los campesinos de Uchuraccay se opusieron rotundamente a que las fotografías y la exhibición en general los retrataran como «indios» viviendo fuera de la nación o estado moderno (Pino, 2003, p. 76).

<sup>59</sup> Como contrapunto a esta visión de la fotografía, podemos recurrir a la observación de Cavell respecto a que sus exigencias tecnológicas no son tantas como aquellas de la representación o «imagen», ya que la primera es una transcripción. A diferencia de la pintura, la fotografía —argumenta— no registra un parecido o una representación, sino más bien algo que existe. Al mismo tiempo, y especialmente en un contexto como el del Perú de la postguerra, encontramos desestabilizadora la noción de transparencia que parece subyacer a su demanda de que la fotografía permite a las partes del mundo «llamar la atención a ellas mismas de acuerdo a su peso natural» (Cavell, 1971, p. 25). Ver también Cavell, 1985.

fotografías nos mostraban y tomarlo como punto de partida para la tarea moral de enfrentarnos, por un lado, con nuestra culpabilidad frente al pasado y, por el otro, con nuestra responsabilidad ética en tanto participantes de un proyecto colectivo de nación en el presente.

Lo que aquí hay en juego es un entendimiento particular de lo que constituyen los términos de un compromiso moral o ético. Al presentar las fotografías como hechos y a la «nación» como un sujeto histórico singular, la CVR parece estar sugiriendo que nuestras interpretaciones de hechos y nuestras interpretaciones de las bases morales para construir una (mejor) colectividad social están basadas en formas similares de acuerdos. ¿Qué ocurre con este argumento —esta manera de leer la fotografía como ícono de sufrimiento y de la nación— si introducimos el espectro de la discrepancia y pluralidad como las bases sobre las cuales la reconciliación —y la comunidad— debe ser sostenida? De forma más acentuada, ¿cómo puede el desacuerdo ser introducido en una exhibición fotográfica que busca generar reconciliación e incitar a la reflexión sobre la relevancia de estos hechos recientes?

Como una respuesta inicial y tentativa a este dilema, podemos empezar preguntándonos: ¿Qué sucede cuando las víctimas a las que la CVR buscó exponer ante la mirada colectiva de la nación hablan y se presentan por sí mismas? ¿Cuáles son los discursos visuales y los recursos de memoria a los que recurren para este propósito? ¿Qué historias ponen de relieve, no solo durante la campaña contrainsurgente sino en el tiempo de la postguerra, cuándo el silencio se alzó como proyecto político para sellar la impunidad del pasado? El ejemplo del pequeño museo de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (Anfasep) en Ayacucho es sumamente esclarecedor en ese sentido. Albergado en el tercer piso de la casa de Anfasep que se encuentra ubicada en una esquina de lo que ahora se conoce como Parque de la Memoria, en Ayacucho, este museo da testimonio del sufrimiento y del dolor de las víctimas en formas muy diferentes a las propuestas por *Yuyanapaq*.

Para empezar, las paredes externas de la casa de Anfasep están completamente cubiertas con murales en los que el tema de los desaparecidos se propone claramente como una forma específica —y la más horrenda— del crimen de Estado. Es un despliegue visual impresionante que se complementa con un sencillo monumento armado en el parque adyacente, en el que un conjunto de piedras de río pintadas de blanco y negro con los nombres de los desaparecidos están arregladas alrededor de un motivo central, siguiendo el ejemplo del monumento *El ojo que llora* de Lima. Esta combinación de sencillez en los recursos y fuerza visual que emerge del testimonio de los familiares de los desaparecidos es un claro desafío a los proyectos que, de formas distintas, buscan cerrar el pasado sobre la base del olvido. El mensaje es que los desaparecidos no permiten que ese pasado se cierre condenándolos a una doble desaparición.

Para los propósitos de este artículo, nos enfocamos brevemente en el uso que el museo hace de la fotografía en esta presentación testimonial del sufrimiento, que afirma una perspectiva diferente. En lo fundamental, no hay ninguna pretensión de amarrar las fotografías a una cronología histórica ni se busca que funcionen como ilustraciones del discurso político y moral sobre nación, violencia y victimización que anima dicha cronología. Entre otras cosas, ello se debe al hecho de que aquí la absoluta mayoría de fotos es testimonial: bien del sencillo tipo retrato o bien fotos domésticas que retratan escenas de la vida ordinaria. En relación al primer tipo, aquí no hay lugar para el anonimato ni las fotografías operan en absoluto como ilustraciones de los tipos de sujetos creados por la guerra, como sí hace *Yuyanapaq* con el uso extendido de categorías tales como «un rondero», «un campesino», «un asháninka» o «un poblador». Las fotografías aquí son rostros y miradas del sufrimiento con nombre propio.

En relación al segundo tipo, se trata de sencillas fotografías no profesionales que muestran estampas extraídas de la vida cotidiana de quienes ahora se encuentran desaparecidos. Son de formato pequeño, evidentemente tomadas con alguna cámara aficionada en las diversas ocasiones de la vida en que una buena foto singulariza el momento. Así, por ejemplo, una nos presenta al desaparecido montando a caballo por primera vez; otra nos muestra a la desaparecida haciendo la primera comunión; una tercera retrata al equipo de fútbol del pueblo en el que el desaparecido jugaba la tarde que golearon a su similar de la comunidad vecina. Fotografías como estas expresan el hecho sencillo e innegable de que las personas existieron, que tuvieron vidas sencillas y ordinarias como las de cualquier otro peruano, que ahora simplemente no están y que se desvanecieron sin dejar ningún rastro.

Quizás la diferencia sustancial con *Yuyanapaq* está en el hecho de que en el pequeño museo de Anfasep las fotografías están amarradas a texturas exteriores a sí mismas. Así, por ejemplo, la que retrata al desaparecido el día en que montó a caballo por primera vez está acompañada del poncho que utilizó en aquella ocasión. La fotografía de la primera comunión tiene a su lado el vestido que la desaparecida lució aquel día. La fotografía del equipo de fútbol se exhibe junto a la camiseta del uniforme deportivo usado. En otras palabras, las fotografías están contextualizadas al interior de una densidad material que hace referencia a historias concretas y a biografías personales, en lugar de aparecer contextualizadas en el marco abstracto de la historiografía y de la idea transcendental de la nación.

Uno de los ejemplos más conmovedores aquí es el del adolescente que desapareció cuando iba a la escuela y del que ahora solo queda la foto en blanco y negro tamaño carnet que usó para matricularse. Esta fotografía, borrosa por el efecto de la ampliación, está acompañada por el cuaderno donde el escolar escribió sus últimas lecciones. La escritura titubeante y plagada de errores ortográficos no solo nos habla de una

vida que podía ser la de cualquier otro adolescente en cualquiera de las escuelas de la sierra en el Perú, sino de la fundamental incapacidad del Estado para abrirle a este joven un camino al futuro dentro de una sociedad cruzada por todo tipo de brutales discriminaciones; incapacidad que finalmente alcanzó su clímax en el recurso sencillo de hacerlo desaparecer. Así propuesta, la fotografía sí nos interpela y confronta profundamente. No nos deja más que dos opciones: la negación o la valoración y acogida del sufrimiento del otro, cuya consecuencia inmediata es aceptar que no podremos voltear la página mientras el problema de los desaparecidos subsista.

En suma, una tarea para la antropología visual en el Perú podría ser la de asegurar que incorporemos un sentido más fuerte de la discrepancia y del debate en nuestras exhibiciones sobre la historia nacional. Por un lado, como hemos sugerido con nuestra lectura de la exhibición de la CVR, un primer paso sería enfatizar la multiplicidad y la ilegibilidad de la fotografía como un medio que se presta a múltiples —tal vez infinitas— interpretaciones. Otra sugerencia vendría a ser la de permitir a la historia hablar de una visión de nación —y de un proyecto de reconciliación— que adopte los lenguajes *inherentemente* contestatarios y argumentativos a través de los cuales las exigencias morales son producidas tanto de modo general como —con especial fuerza— en los diversos tipos de escenarios postconflicto a los cuales la CVR esperaba dirigirse. Para lograr ello habría que imaginar una manera en la cual la «magia» de la fotografía pudiera ser trasladada del lenguaje de la verdad y la transparencia hacia un registro en el que se destaque ya no la certidumbre del sentido, sino las múltiples incertidumbres e inconsistencias que permiten a la imagen fotográfica decir diferentes verdades a diferentes personas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1986). El mensaje fotográfico. En *Lo obvio y lo obtuso (imágenes, gestos, voces)* (pp. 11-28). Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (2007). *Camera lucida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Borea Labarthe, Giuliana (2004). *Yuyanapaq*: Activando la memoria en una puesta en escena para recordar. *Revista de Museología* (Madrid).
- Caballero, Gerardo (2009). El museo de la memoria incluirá todas las visiones del conflicto interno. *El Comercio*, 1 de abril.
- Cadena, Marisol de la (2004). *Indígenas mestizos: Raza y cultura en el Cusco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Callirgos, Juan Carlos (1993). *Racismo: La cuestión del uno y del otro*. Lima: DESCO, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.

- Cavell, Stanley (1971). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Nueva York: Viking.
- Cavell, Stanley (1985). What Photography Calls Thinking. *Raritan* 4, pp. 1-22.
- Certeau, Michel de (1984). *The Practice of Everyday*. Steven Rendall, trad. Berkeley: University of California Press.
- Chambi, Martín (2007). *Martín Chambi*. Lima: Fundación Telefónica.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) (2002). *Testigos de la verdad: Banco de imágenes*. Lima: CVR y US-AID.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Yuyanapaq. Para recordar*. Lima: CVR y PUCP.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Informe final*. Lima: CVR.
- Coxshall, Wendy (2005). From the Peruvian Reconciliation Commission to Ethnography: Narrative, Relatedness and Silence. *PoLAR Political and Legal Anthropology Review*, 28 (2), pp. 203-222.
- Degregori, Carlos Iván (2002). La otra cara de la verdad. Entrevista en: *Testigos de la verdad: Banco de imágenes*. Lima: CVR y US-AID.
- Degregori, Carlos Iván, ed. (2003). *Jamás tan cerca arremetió lo lejos: Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP.
- Derrida, Jacques (2002). The Archive market: Testimony, Evidence. En J. Derrida y B. Steigler (eds.), *Echographies of Television* (pp. 82-99). Oxford: Polity.
- Drinot, Pablo (2009). For whom the eye cries: Memory, Monumentality and the Ontologies of Violence in Peru. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 18 (1), pp. 15-32.
- Fanon, Frantz (1982). *Black skins, white masks*. Traducción de Lam Markmann. Nueva York: Grove.
- Gamarra, Jeffrey (2002). *Las dificultades de la memoria, el poder y la reconciliación: documento de discusión*. Ayacucho: IPAZ y UNSCH.
- Hayner, Priscilla (2004). Recording Truth: The Photograph as Evidence. Moving Walls Forum-Open Society Institute, Nueva York, 11 de mayo.
- Heidegger, Martin (1977[1954]). The Question concerning Technology. En William Lovitt (ed.), *The Question concerning Technology and other essays*. Nueva York: Harper Torchbooks.
- Mayer, Enrique (1991). Peru in Deep Trouble: Mario Vargas Llosa's 'Inquest in the Andes' Reexamined. *Cultural Anthropology* VI (4), pp. 466-504.

- Millones, Luis (1983). Informe sobre Sendero. En Abraham Guzmán Figueroa, Mario Vargas Llosa y Mario Castro Arenas, *Informe de la comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay*. Lima: Editora Perú.
- Mohanna, Mayu & Nancy Chappell, eds. (2003). *Yuyanapaq*. Lima: CVR.
- Peralta, Víctor (2000). *Sendero Luminoso y la prensa, 1980-1994*. Cusco: CERA Bartolomé de Las Casas.
- Pino, Ponciano del (2003). Uchuraccay: Memoria y representación de la violencia política en los Andes. En Carlos Iván Degregori (ed.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos: Memoria y violencia política en el Perú* (pp. 49-93). Lima: IEP.
- Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur.
- Rojas Pérez, Isaías (2009). Flights of Soul: Law, Transitional Justice and National Reconciliation in Post War Peru. Tesis para optar por el grado de Ph.d. en Antropología, Universidad de Johns Hopkins.
- Trazegnies Granda, Fernando de (1983). Informe a la comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay, febrero 18. En Abraham Guzmán Figueroa, Mario Vargas Llosa y Mario Castro Arenas, *Informe de la comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay*. Lima: Editora Perú.
- Vargas Llosa, Mario (1983). «Inquest in the Andes». *New York Times Magazine*, 31 de julio.
- Vargas Llosa, Mario (2009). «El Perú no necesita museos». *El Comercio*, 2 de marzo.

Fondo Editorial PUCP



## RUNASIMINET Y LA PRODUCCIÓN DE UNA REPRESENTACIÓN VISUAL DEL QUECHUA<sup>1</sup>

Cecilia Rivera

El desarrollo de una página *web* como RunasimiNet: Curso de quechua es un asunto complejo cuyo análisis puede ser abordado desde diferentes ángulos<sup>2</sup>. Están, por ejemplo, los problemas del desarrollo y diseño informático, los de la selección de la variedad de quechua con la cual trabajar, los del diseño pedagógico para internet, los de la relación entre fondos, tecnologías y la calidad del audio e imagen, entre otros. Aquí vamos a prestar atención solo a los problemas y contradicciones de la representación visual del mundo social y cultural de quienes hablan quechua, emprendida por hispanohablantes como los autores y desarrolladores de la página, un equipo del cual fui coordinadora.

Si bien este trabajo examina las imágenes fijas y en movimiento, así como el enfoque documental y etnográfico adoptados en la página, lo hace en tanto son parte del proceso de la producción del espacio virtual que los reúne entramados en información, ficción y ejercicios para el aprendizaje del quechua. Se ocupa así de problemas surgidos no en la construcción de una comunidad virtual deslocalizada de hablantes o cultores del quechua en internet, sino de aquellos aparecidos en la brega por lograr un producto visual con el cual participar, desde la universidad, en la producción de un servicio y de un lugar para «el quechua» en la representación y el espacio público nacional (peruano) que ocurre en internet. Un esfuerzo condicionado, ciertamente, por las posibilidades que nos brinda la tecnología que manejamos, pero también por las representaciones colectivas de las que participamos.

Ciertamente habitamos un mundo de símbolos, los cuales a su vez nos habitan. Y tratándose de la producción de un curso de idiomas se hace aún más evidente que es atendiendo a las relaciones que mantenemos con los símbolos que nos habitan,

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue inicialmente una ponencia presentada con el título «El caso de RunasimiNet: problemas en la representación del heterogéneo y dinámico mundo de quienes hablan quechua» en la VII Reunión de Antropología del Mercosur que tuvo lugar entre el 23 y 27 de julio de 2007 en Puerto Alegre, Brasil.

<sup>2</sup> La página puede consultarse en [http://www.pucp.edu.pe/facultad/ciencias\\_sociales/curso/quechua/](http://www.pucp.edu.pe/facultad/ciencias_sociales/curso/quechua/)

que usamos las imágenes, sonidos y otros recursos con los cuales producimos las narraciones —tanto cotidianas como expertas— que nos ubican o, más bien, reubicamos nuestro entorno en relación con nosotros. El intento de re-situar e intervenir en los sentidos que nos enmarcan es el marco general del examen de la difícil experiencia de producir una página *web* y el curso de quechua que ubicamos en ella.

### El proyecto RunasimiNet: curso de quechua en línea

RunasimiNet es el nombre que un grupo de profesionales de distintas disciplinas le dimos a la página donde ubicamos, primero, un curso interactivo para aprender a hablar quechua y, posteriormente, un *link* a los recursos de *blog* que brinda la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) para explorar la cultura, la literatura y los estudios sobre el idioma<sup>3</sup>. A diferencia de la abrumadora mayoría de esfuerzos para enseñar quechua que la política de educación intercultural ha fomentado en el Perú, este es un curso en internet, al alcance de cualquiera que pueda conectarse a la *web* en el mundo. Además, no está pensado para enseñar a leer y escribir en su idioma a hablantes nativos. Se dirige a hispanohablantes, peruanos y peruanas profesionales y estudiantes, de preferencia, con el fin de ayudarles a aprender un segundo idioma. Sin embargo, como dice la presentación de la página, quien es hablante nativo del quechua también podrá beneficiarse de la presentación formalizada de su gramática, de las convenciones de la escritura, de las piezas de literatura escrita y oral, del curso mismo y de otros recursos. Pero el objetivo principal era, y es, proporcionar una herramienta para aprender quechua como segunda lengua.

Se pueden diferenciar, por lo menos, dos dimensiones interdependientes en el proyecto: la una tecnológica y la otra política. RunasimiNet es lo que algunos científicos llaman un «desarrollo» tecnológico; es decir, la aplicación de la investigación y conocimientos de una o, como en este caso, de varias disciplinas a la producción de una herramienta o tecnología cuyo objeto es expandir las capacidades humanas para producir algo. En este campo, a diferencia de la clásica tecnología de educación a distancia o del aprendizaje asistido por medios informáticos (*e-learning*), hemos tenido que renunciar a configurar el rol del tutor. Por ello aspirábamos a un diseño capaz de resolver todos los problemas de aprendizaje y, a la vez, capaz de retener y estimular al

<sup>3</sup> El equipo básico estuvo compuesto por Pablo Carreño y Roberto Zariquiey, lingüistas y profesores de quechua; Irina Ávila y Marino Luna, ingenieros; Roberto de la Puente, antropólogo visual; y Cecilia Rivera, antropóloga, coordinadora y productora del equipo. Contó también con la ayuda de otros antropólogos y artistas plásticos como Rodrigo Lajo, Ángela Quispe, Isabel Hidalgo, Adolfo Cárdenas y Jesús Cosío, entre otros. Todos eran docentes o egresados de la PUCP, salvo Jesús Cosío que proviene de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

estudiante. La pantalla no podía ser un simulacro de libro de texto, ni la agenda y el correo electrónico un remedo de profesor<sup>4</sup>.

Con el fin de lograr que en su relación con la pantalla de internet el usuario adquiriera las habilidades de entender, reproducir y comunicarse en idioma quechua oral y escrito recurrimos a imágenes fijas y en movimiento, textos orales, música, presentación gráfica y programación que cobran mayor importancia que en los cursos —incluso electrónicos— centrados en el texto escrito. Todos ellos y su disposición son aquí parte de un gran diseño, es decir, parte de una narrativa relativamente compleja sobre el quechua, donde los múltiples elementos pueden leerse como narraciones parciales, y a veces alternativas.

Las imágenes, como los sonidos, cumplen varias funciones. Se usan para ilustrar o explicitar el significado de los enunciados. Sirven también para llamar y retener la atención del internauta. Y, más allá del recurso al valor y función documental de las imágenes en tanto ilustración del significado o enunciado textual al que están asociados, sonido e imágenes dispuestos en el marco de un diseño general construyen una narración visual distinta sobre el quechua y sus hablantes.

### **Enseñar un mundo cultural y el poder de la representación**

En efecto, las narraciones son necesarias pues no se puede enseñar un idioma sin un tema sobre el cual hablar. Pero aún más, el sentido común asume —y la enseñanza de idiomas como política cultural lo explota y reafirma— que los temas de los que se habla en un curso de idiomas, así como las imágenes que se muestran, son los asuntos y los modos de esa cultura y sociedad<sup>5</sup>. El idioma y la cultura están fuertemente asociados como si todo idioma contuviera o expresara una, y solo una, cultura; de forma que los límites, demográficos y otros, del idioma se igualan a los límites de la cultura. Es la vieja noción de cultura que también la antropología se ocupó de popularizar: esa que superpone modos de vivir y pensar, idioma, población y territorio. En el contexto del sentido común sobre el aprendizaje de idiomas, las imágenes

<sup>4</sup> La razón de esta renuncia anticipada al rol de tutor es el costo relativamente alto de sostener un curso virtual que lo incluya. No podíamos estar seguros de que, más allá de los fondos para el diseño de la página, podíamos contar con dinero ni recursos humanos constantes para dedicar a la implementación de un sistema de tutoría. Las herramientas para hacerlo, y para generar un sistema de registro y acreditación de los aprendizajes que le dan sentido, están incluidas en la página a la espera de ser desarrolladas. Imagino que cuando esto se haga, tutoría y acreditación tendrán un costo para el usuario. Sin embargo la página RunasimiNet y su curso podrán seguir siendo de libre acceso, por lo que agradecemos a las becas Udual y Concytec, que financiaron el desarrollo de este servicio, y a la beca de investigación de la PUCP, la cual además mantiene el curso en su servidor.

<sup>5</sup> Baste recordar la estrecha relación entre los institutos de idiomas extranjeros «peruano-norteamericano» «británico», «francés», «alemán» y las respectivas embajadas y colonias.

por sí mismas, al igual que los textos, cuentan una historia que será recibida como verosímil y representativa.

Así, a través de la historia que cuentan y del espacio que construyen, los conocimientos técnicos o científicos en programación, diseño, lingüística o etnografía se combinaron para producir no solo una herramienta, sino también una versión sobre el quechua. Una versión que ocupa un lugar entre las representaciones y es confrontada con todo tipo de usuarios dentro y fuera de la *web*, incluidos los y las representadas. Es aquí, en la construcción de narrativas y su ubicación en un espacio público, donde la dimensión política del uso de imágenes se hace más evidente.

### Versiones del quechua

En la jerarquía de las lenguas en el Perú, el quechua no ocupa un lugar privilegiado. Padece la marginación y el prejuicio que sufren la población y la cultura a las que está asociado. Ello ha significado, entre otras cosas, que la inmensa mayoría de sus hablantes nativos sea analfabeta en esta lengua; que la poesía y la literatura en quechua casi no existan en nuestras bibliotecas; que el idioma sea reputado como carente del vocabulario y de las habilidades comunicativas para expresar el mundo nacional moderno y sus postulados científicos<sup>6</sup>; que sus hablantes sientan vergüenza de que se revele su dominio del quechua a través de la influencia que ejerce sobre su dominio del castellano (le llaman «mote» al peculiar modo de entonar y construir la comunicación); que, salvo en el contexto de una política educativa de reconocimiento de derechos culturales, pero solo allí donde la mayoría de la población habla quechua, no se enseñe en las escuelas ni se use en los documentos ni procedimientos públicos o institucionalizados<sup>7</sup>.

Por ello, ampliar las posibilidades de aprendizaje del quechua para hispanohablantes como segunda lengua es útil no solo porque los profesionales y funcionarios

<sup>6</sup> Después de una consulta con profesionales en el estudio del quechua, la política de adquisiciones de la biblioteca universitaria más grande y actualizada del país (la de la PUCP) dejó de hacer esfuerzos por adquirir textos en idiomas nativos (entrevista a Carmen Villanueva, directora de la biblioteca, setiembre de 2006).

<sup>7</sup> Notables cambios en esta situación empiezan a producirse cuando los gobiernos regionales emprenden acciones respecto del reconocimiento de la pluriculturalidad de su región. En julio del 2007 el Gobierno Regional de Apurímac dispuso aprobar el empleo de nomenclatura bilingüe quechua-castellano en las instituciones públicas del departamento. En marzo de 2008 el Gobierno Regional de Ayacucho declara el castellano, el quechua y el asháninka como lenguas oficiales de la región y encarga la elaboración de un plan de capacitación que conduzca a considerar requisito indispensable el conocimiento de quechua y asháninka para los funcionarios públicos de la región. Los gobiernos regionales de Cusco y Junín se suman a esas iniciativas con ordenanzas publicadas en *El Peruano* en mayo y noviembre de 2008 respectivamente (ver ordenanzas regionales N° 025-2007-CR/GRC, N° 010-2008-GRA/CR, N° 089-2008-GR/CR).

hispanohablantes requieren este idioma para desempeñar mejor sus tareas con la población quechuahablante, sino porque el reconocimiento y las posibilidades de desarrollo del idioma marginado se amplían si se logra que existan las condiciones para que su uso salga del cerco de la vida familiar y las relaciones afectivas, donde ha sido reducido. Más aún, también es conveniente colaborar en la producción de interlocutores quechuahablantes y de espacios públicos donde las personas se puedan desempeñar en quechua para que, por ejemplo, no se repita la vergonzosa situación del 4 de agosto de 2006, cuando una congresista quechuahablante, que desarrollaba su argumentación en su idioma materno, fue increpada por dirigirse al Congreso de la República en una lengua que una prestigiosa lingüista y colega congresista consideró impropia e inadecuada para ese espacio<sup>8</sup>. Para lograr que el quechua salga del cerco se requiere también intervenir en el valor y significados cotidianamente asociados a la lengua en espacios públicos.

Por ello, desde su diseño inicial, una propuesta central del curso fue colocar el idioma en el contexto más prestigioso posible: internet, ciertamente con el propósito de llegar a hispanohablantes en cualquier lugar del país pero, sobre todo, de narrar una historia del mundo urbano moderno, para que el quechua contemporáneo se desenvuelva en espacios en los que el sentido común no solía encontrarlo; aun cuando, como lo demuestra la congresista, está ante nuestros ojos. Una mezcla de documento y ficción fue necesaria para hacerlo.

A juzgar por los correos recibidos, los comentarios en el *blog* de RunasimiNet, las reacciones en las presentaciones públicas del proyecto y la transformación de la hasta entonces desganada actitud de la población campesina ante la nueva tecnología observada en talleres sobre tecnologías de la información y comunicación (TIC), cuando se introduce RunasimiNet, el mero hecho de encontrar su idioma en la *web*, en el portal de una de las universidades más prestigiosas del país y en un espacio que no se agota en la primera interfase es ya para los hombres y mujeres que hablan quechua una resignificación del valor de este.

Un curso de idiomas libre y en la *web* es un espacio o entorno en el cual se produce comunicación. Allí no solamente se encuentra y reafirma lo que sus productores pusieron en él, sino también lo que sus usuarios traen o reconocen en la propuesta. Más aún, el curso puede ser visto como una intervención en el espacio público,

---

<sup>8</sup> Hilaria Supa Huamán, indígena quechuahablante cusqueña y congresista de la República, se dirigió en su idioma materno a sus colegas, la inmensa mayoría de los cuales no entiende este idioma. Martha Hildebrandt exigió que hablara en castellano, pues los idiomas indígenas serían oficiales solamente donde sus hablantes son mayoría. A raíz de la confrontación que se desató, el Congreso decidió incluir en las sesiones la presencia de un profesional para la traducción del quechua al castellano.

en el contexto donde se negocian las relaciones de poder que se despliegan en torno a la representación, en este caso la representación cultural<sup>9</sup>.

En esa perspectiva es posible cuestionar el derecho o legitimidad que pueden tener o no peruanos hispanohablantes expertos que, por tanto, producirían una versión autorizada del quechua, para representar «al otro». Se puede cuestionar el paternalismo asociado a la idea de representar a quienes no pueden hacerlo y denunciar los mecanismos de dominio que se despliegan desde quien se sitúa como el productor de la representación «verdadera» y por tanto hegemónica del otro. De hecho estas preocupaciones ya fueron expresadas por un par de expertos políticamente correctos, un lingüista norteamericano y un joven antropólogo visual formado en Canadá. Pero no, todavía, por quechuahablantes, quienes más bien han intervenido felicitándose de la aparición de este nuevo espacio, pidiendo ampliarlo, incluir nueva información y corregir errores<sup>10</sup>. En cambio, sí hemos recibido en el *blog* expresiones de quienes quisieran ver desaparecidas lo que consideran manifestaciones de una cultura degradante que invade espacios que no le corresponden.

### El lenguaje documental y la representación

Vuelvo ahora a considerar las características y las dificultades de la producción de la versión del quechua; es decir, de la historia que cuentan los textos orales, escritos y, sobre todo, los recursos visuales en nuestra página. Empezaré con un comentario acerca de las convenciones establecidas entre los peruanos sobre cómo interpretar la representación del mundo andino.

Hace un tiempo, la premiada película peruana *Madeinusa* provocó entusiasmos, críticas y un debate en torno a las formas y trampas de la representación de las poblaciones andinas. El debate se originó en las expectativas provocadas por una ficción que ambienta su historia en un pueblo campesino de los Andes peruanos cuyos habitantes, además, colaboran ampliamente como extras, planteando así, desde la producción del filme, una estrecha relación entre ficción y realidad. Las posiciones se mueven entre la denuncia de la reproducción de prejuicios y subalterización de las poblaciones andinas; la producción, otra vez, aunque actualizada,

<sup>9</sup> Es de notar que no es solo la representación lo que está en juego en este espacio. También el control del flujo de información está en disputa y por ello el control o participación en las tecnologías y sistemas sociales que ello requiere. Consciente de esto, la Comunidad Europea, por ejemplo, dedicó recursos especiales a fomentar la creación de *software* y aplicaciones que les permitieran a los países que la integran colocarse como proveedores de tecnología y servicios. Consideraron que la creación de imágenes o representaciones sería un asunto secundario del cual se ocuparían posteriormente.

<sup>10</sup> Hay que reconocer que las limitaciones presupuestales nos impidieron incluir más quechuahablantes nativos en el proyecto. Esto ha dejado pendiente la necesidad de trabajar en mejorar los audios del curso.

de un otro ajeno y peligroso, un falso reconocimiento de nuestros compatriotas campesinos<sup>11</sup>; y la renuncia a la exactitud etnográfica, dado que no es necesaria en una película de ficción cuyo logro no es reproducir la realidad social andina tal cual, sino contar en ese ambiente una historia universal, y por tanto desfolklorizar los temas andinos<sup>12</sup>.

En esa polémica, Gisela Cánepa<sup>13</sup> anota que las diversas posiciones no solo se alimentan de las características de la estructura narrativa de la película, sino también de las dificultades que tenemos los peruanos para imaginar al indígena como personaje de ficción. La propuesta que voy a recoger de ese argumento es que ambas, la estructura narrativa y las dificultades que los peruanos tenemos para con la representación de lo indígena en la ficción, están relacionadas por convenciones de la estructura simbólica de la dominación que nos orientan a representar las poblaciones andinas dentro de un registro documental. Es decir, primaría entre los peruanos una doble inclinación: asumir que la imagen dice la verdad y, sobre todo, entender que cuando se representa a la población andina no hay espacio para la ficción sino que se está siempre mostrando la realidad<sup>14</sup>. En ese sentido vienen a la memoria, como una evidencia más de esta situación, las expresiones de quienes nos escriben en el *blog* a favor o en contra de mostrar la cultura quechua; y también la mesa redonda de 1965 sobre la novela *Todas las sangres* de J. M. Arguedas<sup>15</sup>. Aquella vez no se trataba de imágenes, pero los críticos evaluaron qué tan bien lograba la novela, a su entender, representar la realidad social andina de entonces.

El recuerdo de esa discusión sugiere también que habría que agregar que la hegemonía de la representación documental de lo andino incluye consensos, unos precarios y otros largamente establecidos, sobre cómo es la verdad por narrar y cuáles

<sup>11</sup> En el N° 179 (diciembre 2007) de la revista *Ideele* se puede encontrar ejemplos de varias de las posiciones, tanto en el artículo «*Madeinusa* y la ciudad mediática» de Rocío Silva Santisteban como en los comentarios de otros intelectuales que acompañan la publicación.

<sup>12</sup> Buntinx, Gustavo, comunicación oral. Ver también la entrevista que este hace en *Butaca* (año 7, N° 28, pp. 23-32): «Quién en el Perú no ha mamado también ese racismo. *Madinusa*: Claudia Llosa y Patricia Bueno».

<sup>13</sup> Cánepa, Gisela. «Discriminación y ficción en *Madeinusa*. Acerca del carácter discriminatorio de *Madeinusa* y de la imposibilidad de imaginar al individuo andino como sujeto de ficción». En: <http://www.gira.org.pe/opinion.html> (agosto 2006).

<sup>14</sup> Esta característica se potencia en el contexto de los cursos de idiomas que, como vimos anteriormente, son recibidos como transmisores de la realidad de la sociedad y cultura a las que se asocia el idioma.

<sup>15</sup> Esta mesa redonda puede ser considerada uno de los hitos más importantes en la cultura de la segunda mitad del siglo XX y, ciertamente, en la relación entre ciencias sociales y literatura en el Perú. Ver: Rochabrún, Guillermo. *La mesa redonda sobre Todas las sangres del 23 de junio de 1965*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2003.

son sus símbolos representativos<sup>16</sup>. Las corrientes indigenistas peruanas a lo largo del siglo XX, y en general el debate político y los medios, se ocuparon de establecer esas imágenes representativas y decirnos qué esperar del quechuahablante: que se trataría de un otro marginal, campesino o indígena, pobre y por tanto atrasado, y sobre todo diferente y hasta extraño, son solo algunas de las más clásicas; que los trajes campesinos o indígenas folklorizados y los símbolos prehispánicos los identifican y los asocian con la persistencia del pasado rural, o inca, y una espiritualidad telúrica y solidaria, son otras.

### Los presidentes y la población indígena

Consideremos algunas imágenes en que se representa a la población quechuahablante. He elegido fotos de presidentes en su función pública pues ponen en evidencia lo que el sentido común espera en el país, mientras muestran la continuidad de una representación y la modificación de las relaciones de poder. Observamos aquí al presidente Manuel Prado Ugarteche recibiendo, durante su segundo gobierno (1956-1962), a un campesino de la sierra. Este, arrodillado y descubierto, pone en evidencia la relación servil que lo caracteriza. El poncho y el chullo o sombrero ausentes, pero evocados por la marca que han dejado en el pelo del personaje, son los elementos distintivos del traje masculino campesino que identifican al indio quechua.

Algo más de diez años después, el general Juan Velasco Alvarado, presidente del gobierno militar que decretó la reforma agraria en 1971, recibe también el homenaje de las poblaciones del Perú. La relación servil ha desaparecido, aunque el paternalismo persiste en la elección de una niña para representar a los campesinos; su asociación al mundo indígena a través del traje ha tomado el modelo elaborado por el indigenismo cusqueño que asociaría al indio quechua contemporáneo con la tradición imperial inca<sup>17</sup>.

En su primer gobierno, entre 1985 y 1990, Alan García deja que los campesinos lo vistan con el poncho andino cuando hace campaña o visita los Rimanakuy. ¡Un paso más en la simbólica de la inclusión política del mismo indígena campesino! El poder se viste con los atributos indígenas.

<sup>16</sup> En 1965 el consenso entre los comentaristas de la novela era que el mundo indígena andino desaparecía ante el avance de la modernización y que decir lo contrario era políticamente inconveniente y perjudicial.

<sup>17</sup> Una discusión de este proceso puede leerse por ejemplo en Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo y Consejería de Proyectos, 1997; y en Lauer, Mirko. *Andes imaginarios. Discurso del indigenismo-2*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1997.





Foto 1. Facsímil de la portada del Semanario *Libertad*.  
Cortesía de Fernando Lecaros<sup>18</sup>.



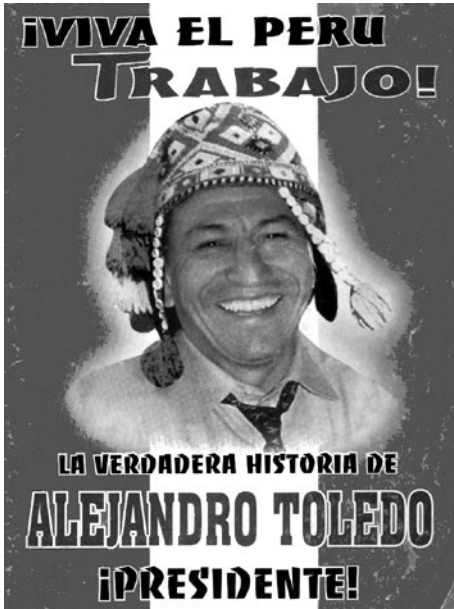
Foto 2. El presidente Juan Velasco Alvarado recibe saludo protocolar.

A Alejandro Toledo, en cambio, no lo visten, él mismo usa el distintivo de su extracción social campesina. A diferencia de los anteriores presidentes, Toledo hace de su origen humilde y de su nacimiento en el pueblo andino de Cabana el motivo central de su campaña presidencial. Consciente de que la población andina se autorrepresenta

<sup>18</sup> Las foto 1 y 2 aparecen en López, Sinesio (1997). *Ciudadanos reales e imaginarios: concepciones, desarrollo y mapa de la ciudadanía en el Perú*. Lima: Instituto de Diálogo y Propuestas.

como campesina indígena a través del traje con el que el indigenismo representó al indio, lo expresa volviéndose a poner el chullo tradicional durante la campaña presidencial en el 2000. Pero se lo pone junto con la camisa y corbata del éxito profesional, y con el símbolo universal de la nación peruana con los cuales también se define. Aquí vemos una foto de los mayordomos, es decir de los oferentes de la fiesta patronal de la capital de la provincia de Lucanas en 1997.

Si bien la representación de la relación política ha cambiado, en la autorrepresentación de las poblaciones que hablan quechua se ha instalado una asociación entre ruralidad e inmutabilidad de la tradición, expresada aquí en el traje que viste la niña que los representa encabezando el desfile, y reforzada por la vicuña que, en tanto ganado del inca y de los *apus* (dioses tutelares andinos), puede introducir también la alusión a la fuerza y espiritualidad telúrica de los quechuas.



**Foto 3.** Carátula de folleto propagandístico durante la campaña presidencial del año 2000.



**Foto 4.** Fiesta de las cruces. Puquio, Ayacucho (fotografía de Cecilia Rivera, mayo de 1997).

### Los cursos de quechua

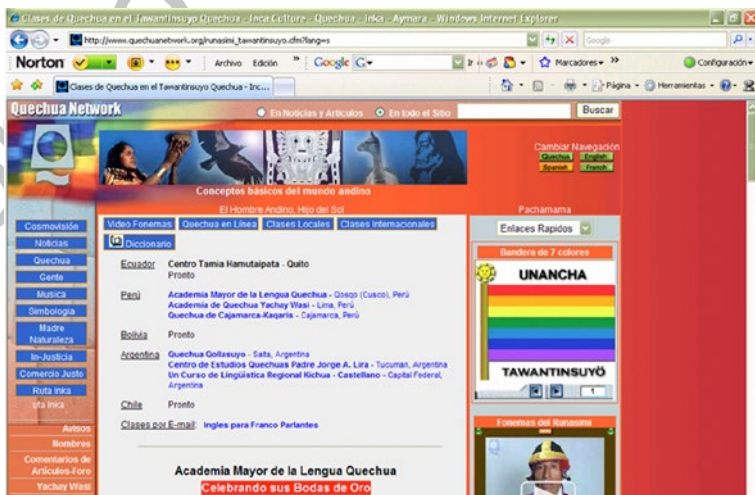
Los cursos de quechua como segunda o primera lengua se hacen eco de estas asociaciones y las confirman. Para hablar en quechua aluden a la vida campesina, a su cotidianidad, a sus fiestas y tradiciones, a sus esfuerzos por progresar o a las noticias de su historia prehispánica.

Por ejemplo, en un tratamiento documental, una imagen de campesinas realizando juntas sus labores preside el anuncio del curso de quechua presencial que ofrece el Colegio Andino en su página web.



Foto 5. Tomada de <http://www.cbc.org.pe/coland/cursoex.htm>.  
Fecha de consulta: julio de 2007.

El portal Quechua Network, por su parte, construye una imagen en la que hace referencia a la cultura y a la resistencia incas usando íconos de la arquitectura imperial y de la simbología del indigenismo velasquista. Campesinos e indios verosímiles están presentes en un portal que se dirige al mundo angloparlante.



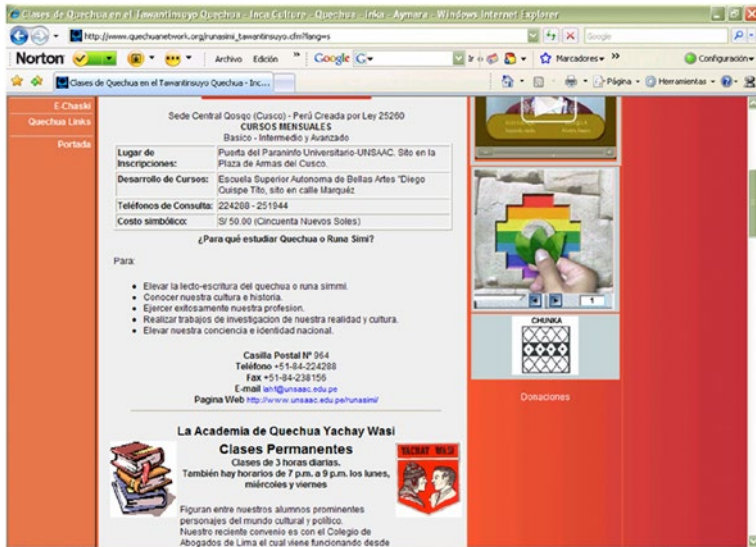


Foto 6 y 7. [http://www.quechuanetwork.org/runasimi\\_tawantinsuyo.cfm?lang=s](http://www.quechuanetwork.org/runasimi_tawantinsuyo.cfm?lang=s)  
 Fecha de consulta: julio de 2007.

La Red Científica Peruana, en cambio, reinventa menos y procura darle —a través de un tratamiento artístico más elaborado— un sentido contemporáneo a la inamovible asociación entre quechua y población, en este caso un poblado rural.



Foto 8. <http://www.yachay.com.pe/especiales/quechua/>  
 Fecha de consulta: julio de 2007.

## El conocimiento etnográfico

La formación del antropólogo peruano incluye hoy un cierto grado de aprensión contra los esencialismos y una mirada crítica a los alegatos de autenticidad, pero no se escapa a la necesidad de representar «tal como son y tal como se piensan» a las poblaciones con las que trabaja. De modo que como antropólogos nos sentimos respaldados cuando pudimos encontrar evidencia que nos permitió documentar un curso de quechua que abandonara la asociación exclusiva entre esta lengua y la población campesina indígena y nos posibilitara en cambio producir otra representación plausible.

Empecemos por la revisión de las estadísticas en las que, como es convención generalizada, la lengua aprendida en la infancia es indicador de diferencia cultural y étnica.

### Quechua sudamericano en el ranking demográfico

Griego moderno	12 000 000	Hebreo	5 150 000
Húngaro	10 298 820	Guaraní (jopará)	5 000 000
Quechua	8 000 000	Maya (familia)	4 314 325
Sueco	7 825 000	Noruego	4 250 000
Catalán	6 472 828	Gallego	3 173 400
Finés	6 000 000	Aimara	2 200 000
Danés	5 326 000	Náhuatl	1 584 444

Fuente: *Ethnologue*, citado en Pablo Carreño, «La modernidad y el quechua: instrumentos para crear un vocabulario actual».

De acuerdo a las cifras del cuadro anterior, ocho millones de personas hablan quechua en Sudamérica y representan un número mayor que quienes hablan idiomas nacionales como el sueco y el noruego en sociedades desarrolladas. Más del 50% de estas personas vive en el Perú, el cual resulta así el país andino que aloja a la mayor comunidad de quechuahablantes.

### Peruanos que hablan lenguas nativas distintas al castellano

Fecha	Número de quechuahablantes	% lengua materna distinta del castellano	% de quechua entre lenguas distintas del castellano
1940	2 442 123	51	91
1981	3 184 422		
1993	3 166 453	19,5	85
2006	4 180 758	18,2	85,7

Fuente: INEI, Censo Nacional de Población 1993.

Es más, el número de quechuahablantes en el Perú viene creciendo, aunque ciertamente bastante menos rápido que la población total, pues los que aprenden quechua en la infancia son hoy solo el 18% de la población, mientras hace algo más de sesenta años más de la mitad de los peruanos aprendía quechua en la infancia.

Aun así, lo más interesante de estas estadísticas es la presencia de quechuahablantes en las zonas urbanas que representan el progreso y el cambio. Según datos de 1993 del INEI el 28,7% de quienes hablan lenguas distintas del castellano ha nacido en una ciudad, 30% vive en zonas urbanas y 11% en Lima. Los 549.145 quechuahablantes que viven en el departamento de Lima constituyen el 9,6% de sus habitantes, donde nuestra ciudad capital representa el 99,3% de los habitantes. La población quechuahablante en Lima es solo ligeramente inferior a la población quechuahablante en Cusco —donde se reúne el mayor número de quechuahablantes del Perú— y bastante más del doble de los quechuahablantes de Apurímac, departamento donde el porcentaje de quienes lo hablan como idioma materno es el mayor de todo el país (77%).

Peruanos de lengua materna quechua en Lima, Cusco y Apurímac, 1993

Departamento	Número	% de la población del departamento
Lima	547 396	9,6
Cusco	560 101	63,7
Apurímac	245 953	77,0

Los quechuahablantes en Lima Metropolitana son pues un número nada despreciable de personas, a quienes se puede ubicar si se desea, a pesar de su aparente inexistencia en la ciudad capital. Y eso fue lo que hicimos. Elegimos buscarlos en un centro del conocimiento de la clase media y alta: en nuestra propia universidad, con el fin de que los suyos fueran los modelos de los asuntos y modos en que el quechua hablara en nuestro curso<sup>19</sup>.

### Los problemas

Después del trabajo de campo, un joven antropólogo visual inventó el hilo de una historia, plausible ahora, que hilvana la presencia de los distintos sectores sociales

<sup>19</sup> El informe de esta investigación puede leerse en el *blog* de RunasimiNet bajo el título: «El quechua en la PUCP».

y de las diversas experiencias culturales y vitales que encontramos entre los quechua-hablantes de la universidad. Hallamos quechua de las cuatro variedades dialectales principales, hablado sobre todo por varones y algunas pocas mujeres trabajadoras, migrantes de origen campesino, mestizo y *misti*. Porque no solo los campesinos y las campesinas aprenden o aprendían quechua, también comerciantes, terratenientes y funcionarios públicos (jueces, notarios y abogados), para quienes el bilingüismo era indispensable herramienta de comunicación y control, de dominación. Pero también hubo quien aprendió quechua en su infancia en Lima en el Fundo Pando, donde todavía funcionaba la Facultad de Agronomía de nuestra universidad. Nada mejor que la realidad para crear historias complejas y diversas, podríamos decir, y que la etnografía para encontrarlas<sup>20</sup>.



The image shows a screenshot of the RunasimiNet website. At the top is the logo 'RunasimiNet' with the tagline 'Aprendiendo Quechua en línea'. Below the logo, there is a navigation menu with options like 'Mi Perfil', 'Navegación', and 'Busear'. The main content area displays a blog post titled '11/05/06: Ukukumanta willakuy' by Erika Cuba. The post includes a photograph of a person with long, dark, curly hair and a white beanie, looking down. The text of the post is in Spanish, discussing the translation and correction of a Quechua text. The post has 5 comments and has been viewed 4317 times.

Foto 9. <http://blog.pucp.edu.pe/item/2445/ukukumanta-willakuy>.  
Consulta: setiembre de 2006.

<sup>20</sup> Fue el ingenio de Roberto de la Puente para armar tramas y guiones el que resolvió el problema de la historia «real» que el curso inventaba para hacer hablar en quechua a sus personajes. Él se había ocupado previamente de hacer la investigación de campo en la universidad. Pablo Carreño y Roberto Zariquiey le dieron vida, es decir texto, al guión.

Pero el curso de idiomas no se construyó como un documento del quechua existente, eso se dejó para las herramientas anexas en la interfase principal (el *blog*) y para algunos ejercicios<sup>21</sup>. El curso es principalmente una ficción, en la que se buscó acomodar las historias y apariencias de quechuahablantes y estudiantes de quechua, escogiendo entre los miembros de la comunidad universitaria de preferencia a aquellos trabajadores, profesores y estudiantes de quechua y quechuahablantes que, por su aspecto o por su dicción, permitieran al estudiante hispanohablante —es decir, a sus compañeros estudiantes— identificarse con los personajes y con la historia. Tenían que ser bonitos, pero no tanto como para distraer; contar historias interesantes, pero no tan exóticas; ni ser inverosímiles estudiantes de quechua y quechuahablantes.



**Foto 10.** Los personajes son representados por estudiantes de antropología y artes, por el conserje de la Facultad de Ciencias Sociales y por el profesor de quechua, cada uno en un rol similar al que cotidianamente asumen.

### Los lingüistas

Los jóvenes lingüistas del equipo tampoco tuvieron inconveniente en contar una historia del contexto universitario limeño, pero sí en hacerlo de modo que condujera al estudiante a reproducir el idioma oral. «No se puede aprender a hablar y no sirve para

<sup>21</sup> La escasez de fondos que nos permitieran tiempo, equipo y personal para la investigación y producción documental contribuyeron a darle más espacio a la ficción etnográfica.



nada», era la contradictoria objeción inicial de quienes, en principio, consideraban útil aprender quechua y de hecho dictaban, con creciente afluencia de estudiantes, los pocos cursos de quechua en la universidad. En ellos se presentó inicialmente esa predisposición general a considerar el quechua un asunto del pasado. Aparentemente era bueno, por razones académicas, para conocer las culturas indígenas desaparecidas o en desaparición. Paradójicamente, en esa categoría tendrían que caer también los cursos de educación intercultural que habían supervisado para zonas rurales andinas. Para ellos, hispanohablantes sin apoyo de hablantes nativos, ya era bastante inesperado, inusual y trabajoso crear historias nuevas para hacer hablar en quechua, y encima hacerlo por internet sin recurrir al seguro procedimiento de limitarse a aprender las reglas y vocabulario del idioma, traduciendo crónicas coloniales y quizá otros documentos escritos más contemporáneos en los cuales, además, la cultura andina estaba clara y correctamente expuesta. Los nuevos textos estaban llenos de posibilidades de error, pero aceptaron arriesgarse.

### Diseñadores y artistas

De acuerdo a la historia de nuestra narración, el entorno social y geográfico del quechua debía ser urbano, moderno y dinámico. Aun así los diseñadores y artistas del Grupo de Desarrollo Multimedia no dudaron en buscar colores y diseños para la interfase principal de RunasimiNet en los mantos prehispánicos.

Cuando se objetó el indescifrado *quipu* prehispánico en versión estilizada y ante la insistencia en que pensarán en los quechuas modernos de carne y hueso, apareció lo que se ha vuelto el símbolo de la incontrolada invasión andina de la ciudad: la combi. El inseguro transporte popular urbano, adornado por una corona de flores, abre la introducción a la historia de la primera unidad y simbolizaría, según sus creadores, la modernidad quechua. No es la representación del pasado arqueológico o inca, ni del bucólico paisaje rural que había aparecido, otra vez, en el entreacto como imagen de lo quechua. Ciertamente es una asociación con los sectores populares urbanos contemporáneos —que se supone no hablan quechua, pero tampoco español correcto— que serían los quechuas modernos. El diseño no guardaba armonía con el estilo directo documental de la historia ficticia del curso de quechua que, por cierto, incluye también una combi, pero no hubo modo de quitar la alegoría de allí, aun cuando a los diseñadores mismos no les gustó para la interfase principal.

Tampoco traducía sus ideas sobre el quechua la propuesta de un panorama de las avenidas limeñas en el que bailaba sobre su eje una Q, imagen limpiamente urbana pero *chicha*, desordenada, contrastante o estridente y popular; es decir, sin evidencia del oficio de la educación del artista, que propuso un programador.

Finalmente, llegamos aquí.

¿Todos —o casi todos— los temas representativos en una misma composición? El pasado prehispánico y arqueológico en forma de arabescos nazca y moche, el *quipu*, y los restos de una divinidad chavín se superponen a la fuerza telúrica de un imponente acantilado y a la ruralidad y cotidianeidad de una dulce cantuta. Estos, a su vez, enmarcan una extraña ciudad andina, colonial, moderna y ¿griega o romana?, cuyos edificios se imponen o asoman al acantilado. En ella el futuro se escucha en la versión sintetizada de un huayno tradicional<sup>22</sup>.

En fin, ¿qué más les comento?

Que esta representación de la belleza, en la segunda unidad del curso, volvió a ser motivo de disputa cuando alguien sugirió que la belleza de la que habla el mito campesino que aprenden nuestros estudiantes<sup>23</sup> —y que aquí se retrata más o menos dentro de los cánones establecidos para la representación campesina contemporánea— no era bella, o no era belleza con la que quisiera identificarse el público universitario y profesional hispanohablante a quien se dirige el curso.

Había que librarse de la representación realista de la pobreza campesina y enriquecer o engalanar la belleza femenina sin occidentalizarla. Además, el hijo del oso, que no debía ser un animal, tenía que simular los héroes con los que nos familiariza la televisión; esa era la propuesta alternativa<sup>24</sup>. Pero esta propuesta no pudo proporcionar el sustento visual que requería. El joven artista convocado se imaginaba a sí mismo como un hermoso Rambo andino, pero no encontraba belleza ni bienestar económico para la joven violada por el oso<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Es de lamentar que en esta versión del texto no pueda incluirse el sonido que, como las imágenes, aportaría textura y profundidad a lo dicho sobre él.

<sup>23</sup> Se trata del mito del oso raptor. Primero un oso rapta a una bella campesina para hacerla su mujer. Luego el hijo de ambos mata al padre y regresa con su madre al pueblo campesino. Allí empieza el proceso civilizatorio que transformará a este oso en un miembro destacado de la comunidad. Algunos estudios de las múltiples versiones del mito pueden ser consultados a través de la página de Runasimi-Net que estamos comentando: [http://www.pucp.edu.pe/facultad/ciencias\\_sociales/curso/quechua/](http://www.pucp.edu.pe/facultad/ciencias_sociales/curso/quechua/)

<sup>24</sup> Tema aparte podría ser examinar las representaciones que los artistas populares, los danzantes y los estudiosos han hecho de este mito. Es sorprendente descubrir en ellas, gracias al pequeño trabajo que hizo Erica Cuba para el *blog*, lo que podría ser un contrapunto entre representaciones desde el poder y la resistencia de la cultura popular. Algunas demonizan y erotizan al oso y a la mujer; otras, más entrañables, parecen formar parte de la vida cotidiana del representador. Pero aunque se trata también de un problema de representación, ese sería otro trabajo.

<sup>25</sup> Debe notarse que el artista intentó realizar el encargo poco después de que la Comisión Nacional de la Verdad y Reconciliación develara la táctica sistemática de violación de mujeres de la población campesina local implementada por el ejército peruano durante el período de violencia interna. Se podría aventurar que los modelos de representación de héroe que hemos internalizado no solo están fuertemente influenciados por el cine y la televisión, sino también por la propia tradición autoritaria



Figura 1. Propuestas y estudio de Isabel Hidalgo e Irina Ávila.



Figura 2. Dibujo de Ángela Quispe.

y militarista peruana y su exaltación durante la reciente etapa de violencia interna. En ese contexto tampoco parecería tan fácil librarse de la evidencia documental de los años de la guerra que la prensa y la CVR difundieron para fabular un «otro femenino violado, y sin embargo rico y hermoso como yo». Quizá debimos plantearle el reto a una mujer.



Figura 3. Dibujo de Adolfo Cárdenas.



Figura 4. Dibujo de Jesús Cossío.



Foto 12. Señor de la Ascensión, Puquio  
(foto: Cecilia Rivera, mayo de 1997).

Los problemas de representar al otro como un modelo de identificación deseable se relacionaban no solo con la hegemonía del registro documental y de las convenciones existentes para la representación del quechua, sino también con la dificultad de renunciar a representarnos como diferentes desiguales. La producción simbólica de la dominación y subalternidad y las convenciones del registro documental son coordenadas de un campo donde un proyecto como RunasimiNet no puede evitar seguir desarrollándose. Los usuarios que no han rechazado reconocer el quechua tampoco han comentado nuestra representación visual. Aparentemente no les resulta extraña o indeseable. De hecho la oferta de estilos de representación que ahora encontramos en internet se ha ampliado en los últimos años.

Les invito a explorar ustedes mismos los recovecos de este proyecto en curso poniendo RunasimiNet o «Curso de quechua» en el buscador de internet. Quizá se animen a participar en él y en nuestro debate, creando también programas y narraciones audiovisuales.

Fondo Editorial PUCP

## ¡SAL DE LA RUTINA! SOBRE CÓMO SE IMAGINA Y SE CONSTRUYE LA IMAGEN DEL PERÚ<sup>1</sup>

María Eugenia Ulfe

*Hay un solo lugar en el mundo que lo tiene todo. Un solo país que resume todo lo que el planeta tiene para ofrecernos: todos los microclimas, todas las regiones, todas las variedades de animales están resumidas aquí, en Perú. Cual gigante catálogo, nos muestra en su recorrido: costa, sierra y selva. Ríos, lagos, cordilleras [...] bailes, costumbres, comida, bebida, ritos, culturas, monumentos envueltos en magia [...]. Todo, absolutamente todo, resumido aquí, en un mismo lugar. Perú, país pluricultural. Perú, el catálogo del mundo.*

PromPerú<sup>2</sup>.

Grandes y medianas avenidas limeñas sirven de escenario para mostrar la riqueza cultural que posee el Perú. Mallas publicitarias anuncian que lo tiene *todo* y que esta riqueza cultural, además, aguarda ser conocida, descubierta, valorada, protegida, disfrutada... en sí la diversidad cultural es materia de regocijo, orgullo nacional y acción política. La imagen (publicitaria, turística) implica no solo una decisión en la forma de escoger qué representar (o expresar) y cómo hacerlo, sino también una implícita política de la imagen, muchas veces constituida como un espacio problemático: una imagen nunca conlleva un único mensaje, por el contrario produce (o reproduce) un discurso y una acción. He aquí donde radica el poder de la imagen en la sociedad actual y su influencia sobre lo que debe ser mostrado o representado en los medios masivos de comunicación (Hall, 1995). Incluso se puede argumentar que lo cultural se torna peligroso en el sentido clásico descrito por Mary Douglas (1966). Lo cultural es ambiguo, ya que no se tiene control absoluto sobre ello; en consecuencia,

---

<sup>1</sup> Este ensayo se inspira en y toma ideas de Ulfe & Sifuentes, 2008.

<sup>2</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=dR0JHhKbq7s&feature=related> [Consulta realizada el 22 de febrero del 2008].

muchas veces, se le representa en un espacio y en un tiempo distintos, como en el ejemplo a continuación:

*En la tierra donde los dioses se han convertido en montañas  
 Descendientes del sol visten de oro  
 Mortales con manos de tijera bailan durante días sin parar  
 Delfines rosados emergen de las aguas  
 En la distancia podemos ver una magnífica ciudad, hecha completamente  
 de barro  
 Figuras ancestrales dispersas por millas a lo largo del desierto.*

«Perú, vive la leyenda», campaña publicitaria presentada a los medios.  
*Perú.21*, viernes 26 de septiembre de 2008.

Las frases se acompañan con imágenes de montañas y neblina que muestran Machu Picchu, el Señor de Sipán, los danzantes de tijeras, los delfines rosados de la Amazonía, la ciudadela de Chan Chan y las Líneas de Nazca. Este video documental fue concebido como parte de una campaña publicitaria para promocionar al Perú en el extranjero: «Perú, vive la leyenda». La leyenda está viva y la puedes encontrar allí<sup>3</sup>.

Basándome en un estudio etnográfico más amplio sobre el turismo y las políticas culturales en el Perú, en este artículo haré una reflexión acerca de las imágenes usadas en otra campaña publicitaria que PromPerú realizó durante la segunda mitad del año 2007, la cual llevó por nombre: «¡Escápate de la rutina!» y sirvió para promover el turismo interno<sup>4</sup>.

Sin duda creo que las imágenes (publicitarias, turísticas) producen, recrean y difunden un discurso sobre *el otro* y *lo otro*; así este ensayo procura dos cosas:

Problematizar los contenidos ideológicos y políticos de las imágenes que se usan en los medios masivos de comunicación, sobre todo de aquellas que presentan una cierta visión del otro. ¿Qué mensajes transmiten estas imágenes acerca del país, cómo se retrata, piensa y reflexiona sobre este y qué implicancias presenta para la vida social? Asimismo, cabe preguntarse cómo en la sociedad actual la necesidad de viajar se vuelve imperativa y cómo se resalta el carácter político e ideológico del discurso en el cual se enmarca dicha acción. En este ensayo sostengo que la forma en que el

<sup>3</sup> Estas campañas son dirigidas por PromPerú, la Comisión de Promoción del Perú para la Exportación y el Turismo. Esta entidad es en la actualidad un conjunto que integra a la ex Comisión para la Promoción de Exportaciones (Prompex) y a la ex Comisión de Promoción del Perú (PromPerú) —encargada, anteriormente, de la promoción del turismo— de acuerdo con el D.S. 003-2007-Mincetur.

<sup>4</sup> Durante el 2007 llevé a cabo la investigación de campo con el financiamiento del Instituto Francés de Estudios Andinos que dará lugar a la publicación del libro *Itinerarios y ciegos caminantes: el turismo, la memoria y las políticas culturales en Ayacucho*.



turismo opera como política pública en el Perú nos muestra una manera colonial de administración de los recursos.

Reflexionar teóricamente acerca de la acción de «mirar» como una práctica social que construye una memoria y una representación de aquello que es mostrado en la imagen. No se trata en este caso de la «mirada del turista» (Urry, 2004) ni de lo que este ansía o espera encontrar en el destino, sino de la forma en que desde el Estado y la empresa privada se construye una cierta representación del otro que recoge en parte las expectativas del turista pero también contiene los imaginarios comunes y transmitidos sobre lo que supone que *es* o *debe ser*. Si bien, como señala Portocarrero, «la concepción lacaniana de la mirada remite a la idea de construcción social y de estereotipo»<sup>5</sup>, no es una mirada condicionada o pasiva. Por el contrario, es necesario, como sugiere Jameson (1981, p. 11), seguir una perspectiva historicista para entender, de una forma más dinámica, cómo se produce el encuentro entre lo que se mira y lo que se espera transmitir en la representación.



Figura 1. Anuncios publicitarios en la avenida Tacna, Magdalena (fotografía de María Eugenia Ulfe, noviembre de 2007).

<sup>5</sup> Gonzalo Portocarrero, «Las complejidades del mirar». Publicado en su blog: <http://gonzaloportocarrero.blogspot.com/2006/10/09/las-complejidades-del-mirar/> [Consulta: 21 de enero de 2009].

## EL TURISMO COMO DISCURSO Y POLÍTICA

En la actualidad el turismo es por excelencia la industria moderna del ocio. Una industria como esta, que exalta el placer y el descanso, carece de *inocencia* a los ojos de la crítica, pues conlleva un discurso y una acción que transforman las relaciones sociales y de poder entre los sujetos. En todo caso, su definición y complejidad son determinadas por quienes hacen usufructo de ella; por ejemplo los gobiernos la observan con frecuencia como una actividad económica que se convierte, por sus grandes ingresos, en política de Estado (PromPerú, 2000). Por otra parte, también se la define como una realidad social compleja que sujeta y arrastra una serie de *sentidos*, deseos, relaciones e interpretaciones (Urry, 2004; Santana, 1997; MacCannell, 1999; 2007; Siqueira, 2005); capaz de dividir —y hasta oponer— el tiempo de las gentes en ámbitos (ocio, trabajo, etcétera).

Justamente, se muestra el tiempo del ocio como contrario al de la vida cotidiana, donde abundan los esfuerzos y trabajos<sup>6</sup>; se añade al primero de estos ámbitos una serie de adjetivos superlativos, amigos del placer y el goce estético, destacándolo como necesario. En consecuencia tenemos sociedades constituidas por anfitriones que destinan sus esfuerzos a satisfacer los intereses de los visitantes; todo bajo la idea de lo que debe ser la hospitalidad y el confort (Smith, 1989)<sup>7</sup>. Como las circunstancias sociales son pródigas en su complejidad, frente al fenómeno turístico se construyen argumentos y razones de diverso tipo como, por ejemplo, el psicológico-social. Aquí las imágenes asumen un papel preponderante, ya que anteceden al deseo del viaje y contribuyen a crear las necesidades de viajar para *conocer*, para *estar ahí*. Como postales los visitantes forjarán un efecto común llamado *patrón de conducta*. Esta nomenclatura es de vital importancia para elaborar informes sobre la oferta y la ganancia, además de textos donde las acciones para «conocer» a un tipo (o estereotipo) de visitante se presentan al modo de *recetas turísticas*<sup>8</sup>.

En el caso peruano, la industria del turismo se integra en la actividad económica haciendo uso de una serie de dicotomías y, aparentemente, discursos antagónicos. Un ejemplo lo constituye el uso de *lo antiguo* —referido a la historia, además de lo exótico, lo inmemorial, características que se hallan plasmadas en los paisajes y seres,

<sup>6</sup> Bauman (2001, p. 118) señala que «los turistas y los vagabundos son las metáforas de la vida contemporánea. Se puede ser (y a menudo se es) un turista o un vagabundo sin viajar nunca muy lejos físicamente».

<sup>7</sup> Por ejemplo, hoy en día los motivos más comunes para viajar son el ocio, el recreo y las vacaciones (62%), las visitas a familiares y amigos (29%) y los negocios (18%). Fuente: OMT, tomado de Badatur, véase: [www.badatur.com.pe/mapas/tiepor.htm](http://www.badatur.com.pe/mapas/tiepor.htm) [Consulta realizada el 22 de noviembre de 2007].

<sup>8</sup> En esta línea se encuentran trabajos tan valiosos como los de Augé (1998), Santana (1997), Cohen (1988), Smith (1989), Urry (2004) y, en cierto modo, MacCannell (1999).

en el exuberante mundo que se encuentra allende las ciudades— pero también de lo moderno, si es que lo entendemos como desarrollo de infraestructura y tecnificación de la realidad. La unión de estos ámbitos, separados por la teoría y el criterio común, se hace efectiva por la práctica viajera<sup>9</sup>.

Lo cultural es el sustento básico de la actividad turística pero en el caso peruano esto no se da en cualquier tipo de expresión o acontecimiento. Para que forme parte de la industria turística, lo cultural deberá ser presentado como una expresión sensorial y vivible; es decir, todo aquello que se pueda «disfrutar», palpar, saborear, retratar y, por cierto, recordar. Pero también se destacará su potencial económico. En una conversación con una alta funcionaria de PromPerú sobre cómo se escogen los destinos turísticos, ella mencionó lo siguiente: «Tiene que ser bonito, pintoresco, ponernos dólares delante de los ojos. Tiene que ser grande. Lo que hacemos es posicionar la festividad, digamos. Promocionarla y que se gaste en transporte, alojamiento, que compren artesanía; esto es, que reditúe»<sup>10</sup>. Convertido en recurso y en el ámbito invariable de la costumbre, lo cultural se transformará en un espacio de negociación y en un objeto de deseo; de imágenes de otro que resaltarán e importará mostrar a aquellos que diseñan las campañas pero, además, de las costumbres que servirán como una fuente de ingreso para poblaciones locales<sup>11</sup>.

En efecto, la autenticidad, lo tradicional, el folclor, la representación y la identidad —y ahora último la imagen— son conceptos que han sido desarrollados en los trabajos clásicos de la antropología, pero que experimentan un peculiar sentido, sobre todo un interesante y diferente uso, a causa del proceso turístico: lo auténtico corre el albur de ser constantemente interpretable por causa de los intereses económicos o de las expectativas de venta, a tal punto que adquiere la forma de una estrategia —dentro del orden contemporáneo— con la que se pretende granjear una mejor posición social o una cuota de poder. La identidad antes esencial y ahora como recurso se muestra fluida, sin fronteras, negociable; y aquello que vemos como lo cultural se torna constitutivo (Bruner, 2005), se recrea, se reinventa, se muestra vital. Pero su gestión implicará un juego de relaciones de poder donde apenas el otro se muestre ajeno o reacio a aceptar epítetos, se correrá el riesgo de ser vapuleado públicamente<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Un ejemplo de ello lo constituye la serie de videos publicitarios que promociona PromPerú sobre nuestro país en su página *web*. En especial revisar el video «Perú vive la leyenda» en: [http://www.peru.info/s\\_ftovideos.asp](http://www.peru.info/s_ftovideos.asp). Además, está la serie de videos de la campaña «Pack your six senses... come to Peru» (2003-2006), que esta entidad del Estado realizó en el extranjero junto con la agencia publicitaria J. Walter Thompson y que mereció premios internacionales.

<sup>10</sup> Entrevista realizada en las oficinas de PromPerú en Lima, en junio de 2007.

<sup>11</sup> Algunos autores han desarrollado un análisis sobre el papel y el significado que adquieren, en este contexto, algunas nociones surgidas a propósito de la interacción turista-nativo-medios de comunicación (Bruner, 2005; MacCannell, 1988, 1999 y 2007; para el caso peruano, véase Espinosa, 1998).

<sup>12</sup> Al respecto véase Urteaga Crovetto, 2008 y Ulfe & Sifuentes, 2008.

## EL ESCENARIO: LA CALLE Y EL GERUNDIO

Durante el año 2007, PromPerú realizó una serie de promociones y campañas en los medios de comunicación, entre las que resaltan «Perú, mucho por descubrir» y «¡Salir de la rutina!», que buscaron motivar a los potenciales viajeros a «escaparse de la rutina y *vivir nuevas experiencias* aprovechando los feriados largos y fines de semana [...] esto] para que el turista nacional se motive a viajar de acuerdo a sus posibilidades y experiencias»<sup>13</sup>.



**Figura 2.** Propaganda de PromPerú que anuncia la campaña «¡Escápate de la rutina!» (*Somos*, suplemento semanal del diario *El Comercio*, noviembre de 2007).

La calle sirvió de locación para anunciar estas campañas, en especial «¡Escápate de la rutina!», la cual, además de aparecer en la prensa y la televisión, usó mallas publicitarias enormes para llevar la promoción a las calles limeñas. Los anuncios se colocaron en algunas cuadras de la avenida La Marina, en la zona cerca del aeropuerto, en las

<sup>13</sup> La cursiva es nuestra. PromPerú Noticias:

[http://www.peru.info/noticia/exp\\_Noticia\\_Detalle.asp?Acc=Show&ID=9994&ic=1&p](http://www.peru.info/noticia/exp_Noticia_Detalle.asp?Acc=Show&ID=9994&ic=1&p) [Consulta: 2 de octubre de 2007].

avenidas La Mar y Del Ejército en Miraflores, en algunas otras calles en Magdalena o en la concurrida avenida Javier Prado<sup>14</sup>.



Figura 3. Calle La Mar en Miraflores (fotografía de María Eugenia Ulfe, noviembre de 2007).

Efectivamente, las propuestas de esta campaña de promoción del turismo nacional incluyeron también la homogeneización de las tarifas y algunas reuniones públicas en las que las agencias de viajes de cada departamento y localidad mostraban sus mejores ofertas. También las fechas del calendario se adecuaron para favorecer el ocio, pues al determinarse una serie de feriados largos se fomentaba el viaje por el país<sup>15</sup>. Pero fue a través de la publicidad —sobre todo, mediante el uso de grandes carteles con impactantes fotografías— que el Estado mostró la acción política y la difusión que hace de sus recursos denominados turísticos. Naturaleza, geografía y patrimonio que están —al parecer— expectantes frente a la llegada del foráneo.

Cabe señalar que las imágenes —estas imágenes— tienen una intención política. En primer lugar porque revelan una acción del Estado que transmite un contenido ideológico y que acarrea relaciones implícitas de poder. En segundo lugar porque una imagen determina qué mostrar y cómo hacerlo, y al mismo tiempo un intersticio,

<sup>14</sup> En un artículo publicado en la revista *Quehacer*, Vanessa Rodríguez Narváez (2008) señala la necesidad de una mayor regulación en la publicidad externa para prevenir o revertir la contaminación visual en la ciudad, ya que una publicidad desmedida impide un adecuado procesamiento de la información. Es decir, se pierde el objetivo mismo de la publicidad, que es convocar la atención del transeúnte a consumir el producto anunciado.

<sup>15</sup> El régimen de feriados largos obedece a un proyecto del Estado con el propósito de fomentar el turismo interno. Los últimos gobiernos, sobre todo los dos períodos de Alberto Fujimori, han incentivado esta propuesta de extender los momentos de ocio en el calendario.

entendido como un momento de negociación. Al elegir una imagen se afirma, al mismo tiempo, una mirada sobre la realidad; se crea la necesidad de un orden, de una acción gerencial. Pero también se hace uso de una relación de poder que permite transmitir una cierta forma de ver cómo es el otro; un filtro que condiciona la mirada, que no implica, necesariamente, que el receptor sea pasivo. Por ejemplo, una de las fotografías usadas en esta campaña fue la de dos señoras sentadas en lo alto de unos andenes en Andamarca (Ayacucho), mostrando una forma de ver al otro: en este caso a las mujeres mimetizadas con la naturaleza. ¿Cómo presentarlas de otra manera? Sonrientes, relajadas, esencializadas. Ellas están mirando lo que tú también puedes ver si visitas Andamarca. Estos anuncios destacan miradas masculinas que feminizan la naturaleza y muestran su superioridad: tú también puedes acceder a ella, también puedes tomarla. Hay algo de *voyeur* en ansiar verlo y tenerlo *todo*.

Sin embargo, hay un detalle adicional que se destaca en la selección de fotografías para esta campaña publicitaria. Y es que en correspondencia con el hecho de que el Perú es un destino turístico debido a sus grandes íconos arqueológicos (léase Machu Picchu, Kuélap, Caral, el Señor de Sipán), las fotografías refrendan la construcción del país como un destino de turismo de aventura, como lo expresa la siguiente cita:

Descubrir el Perú es descubrir un país de ricos contrastes, donde la modernidad también es protagonista. Una tierra de fuertes raíces ancestrales; pero también, de cara al futuro. Quienes lo visitan, reconocen además, las virtudes de un país emergente; y reconocen, sobre todo, la calidez, apertura y proverbial hospitalidad de los peruanos. La magia, la historia, la naturaleza y la cultura lo esperan<sup>16</sup>.

En la cúspide del diagrama elaborado para el Plan Estratégico Nacional de Turismo (PENTUR) 2008-2010 destacan el *surf*, el *trekking*, la arqueología y las aves como los nichos más codiciados para visitar el Perú<sup>17</sup>. «Exótico» y «auténtico», «experiencia y aprendizaje» son las frases que acompañan e intentan explicar los espacios turísticos y las motivaciones para conocer el país<sup>18</sup>. Volveremos sobre este último punto más adelante.

En una entrevista realizada en mayo de 2007 a una funcionaria de PromPerú, esta señala que la fotografía publicitaria de la entidad ha experimentado una serie de cambios en su presentación. Las imágenes de ruinas arqueológicas, como las de Caral o Kuélap, aquellas que muestran una geografía apetecible para los sentidos, ambientes

<sup>16</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=d3Nv8Cfaqpk&feature=related> [Consulta: 23 de marzo de 2008].

<sup>17</sup> Véase el gráfico 2: «Segmentación del mercado turístico en el Perú». PENTUR 2008-2010, [http://www.mincetur.gob.pe/newweb/Portals/0/PENTUR%20FINAL%20septiembre%20\(2\)%20\(4\).pdf](http://www.mincetur.gob.pe/newweb/Portals/0/PENTUR%20FINAL%20septiembre%20(2)%20(4).pdf), p. 22.

<sup>18</sup> Un ejemplo sobre la promoción del turismo de aventura en el Perú es el Royal Tour de Alejandro Toledo (al respecto, véase Vich, 2007).

exclusivos para la práctica de deportes de aventura, lugares que por momentos yacen quietos y misteriosos se ven acompañadas, en este caso, de fotografías que incluyen a las poblaciones locales.

En efecto, según las apreciaciones de la funcionaria de PromPerú, en la actualidad se exige que una fotografía publicitaria para el turista impresione al visitante, que genere algún acercamiento con el entorno, un tipo visual de experiencias y los deseos por aprehender el lugar que la imagen muestra. Sin embargo, la fotografía no solo debe llamar al espectador a contemplar el escenario, sino que también debe atraparlo e invitarlo a ser parte de él, a actuar. De ahí el énfasis de esta campaña por mostrar también fotografías como las de señoras admirando el paisaje de andenes en Andamarca, tablistas en Máncora (Piura), gente paseando en el muelle de Pimentel (Chiclayo) y un largo etcétera.

Sin embargo, las imágenes no son suficientes para promocionar el turismo interno. Es necesario acompañarlas de relatos para terminar de edificar el objeto de deseo. Estas imágenes se asocian a un verbo que indica una acción en ejecución: «conociendo lo nuestro», «protegiendo lo nuestro», «valorando lo nuestro», «disfrutando lo nuestro», en suma: «orgulloso de lo nuestro». Las frases con el verbo en gerundio que acompañan la campaña de afiches publicitarios reflejan también otra acción: viajar para aprehender esa experiencia, para construir una vivencia y la memoria del otro. Aquí lo interesante del uso del gerundio es que finalmente la acción de viajar no termina cuando uno regresa a casa, sino cuando uno es capaz de construir una remembranza del viaje. El recuerdo como práctica social es finalmente lo que permanece en gerundio, ya que nunca acaba, se reinterpreta cada vez que el viajero narre la aventura.

¿Qué nos sugieren estas frases además de acciones en proceso? El «capitalismo cultural», que describen Rifkin (2002) y Yúdice (2002), determina una nueva forma de intervención de lo cultural en lo político, pero también un uso político de lo cultural. Las fotografías de las poblaciones —como las locaciones nacionales— no significan un reconocimiento ciudadano, tampoco una consideración que trata por igual a las personas; muestran más bien tiempos y espacios diferentes a los de uno: misteriosos, lejanos, distantes. En una interesante crítica a la metodología del trabajo de campo que usamos los antropólogos, Johannes Fabian (1983) sugiere que viajar largas distancias o narrar las vivencias de pasivos sujetos impersonales configura una relación colonial con el otro, sujeto de la historia (o de la etnografía). El tiempo, tema del estudio de Fabian, se convierte en un portador de significados y en el centro que genera una serie de relaciones de poder. Ubicar al otro en un tiempo y espacio diferentes de los de uno —esto es lo que el autor entiende por «negación de simultaneidad»— se convierte en un hecho político, no meramente discursivo. La mirada disciplinaria es un discurso pero también un mecanismo de poder y dominación

(Foucault, 1990). Para seguir con el argumento de Fabian, la antropología construyó su objeto de estudio bajo los preceptos de que los tiempos del investigador y de la comunidad (estudiada) eran diferentes; así también el turismo construye su objeto de deseo<sup>19</sup>. ¿Implica el turismo, entonces, desarrollo equitativo o «para todos»?

Encontramos hoy que el discurso del turismo en el Perú abarca todos los ámbitos, desde el Estado hasta los gobiernos regionales, los municipales y la misma población<sup>20</sup>. Esta realidad es tributaria de un orden mundial en el cual se percibe a esta actividad como generadora de ingresos y motor de desarrollo<sup>21</sup>. Pero un tema que amerita un estudio profundo es comprender cómo las poblaciones locales también hacen uso político de estas imágenes publicitarias y del turismo en la forma de una política cultural, pero con agendas e intenciones propias. Si bien, como señalo líneas arriba, las imágenes pueden servir como filtros para mirar al otro, el otro también puede proyectar una cierta imagen de lo que desea que se admire y ocultar otros aspectos. Van en este sentido los intereses locales por administrar sus recursos, su identidad y la historia de su región. Razones legales por un lado, razones culturales por otro; en suma, razones económicas.

¿Pero qué tipo de desarrollo se aspira a lograr con el turismo y quiénes son los beneficiados? Vemos que no es un genuino desarrollo humano como lo plantean los organismos multilaterales. Tampoco es un desarrollo igualitario, puesto que asume la homogeneización y exotización de las poblaciones y de sus historias; además, no permite expresar las discrepancias<sup>22</sup>. En este sentido, al parecer, el turismo se nos presentaría como un proyecto desconectado, mas no lo es ya que forma parte importante de la expansión del mercado y del capitalismo en áreas que no tenían valor económico (cuantificable) y que ahora vemos que gravitan en el PBI<sup>23</sup>. Considero que aunque no influyen en el desarrollo humano de las poblaciones, las personas sueñan con los ingresos que se pueden llegar a percibir. Es una industria que genera muchas expectativas y he ahí los peligros que entraña.

<sup>19</sup> Gascón (2005, p. 13) sugiere que la antropología siempre ha mirado con suspicacia al turismo, precisamente porque el objeto de estudio de ambos es lo autóctono.

<sup>20</sup> Recientemente, los estudiantes de Antropología de la PUCP están investigando el fenómeno del turismo y su desarrollo en comunidades nativas. Al respecto, véase Biffi, 2005.

<sup>21</sup> Véase la página *web* de la World Tourism Organization, una agencia especial de las Naciones Unidas: <http://www.unwto.org/index.php>

<sup>22</sup> Como fue el caso de la población del Cusco en febrero del 2008, que se opuso enérgicamente a la propuesta de la Ley N° 29164 (Ley de promoción del desarrollo sostenible de servicios turísticos en los bienes inmuebles, integrantes del patrimonio de la nación). Esto generó un clima de protestas, incertidumbres y finalmente llevó a comentarios discriminatorios como el artículo en *Somos*, «Mal de altura», publicado el sábado 16 de febrero del 2008.

<sup>23</sup> En la página *web* de Badatur se puede acceder a las cifras del PBI en el sector turismo y al significado del turismo para el PBI peruano. [www.observatorioturisticodelperu.com/badatur.php?pa=peru&id=dateoperu](http://www.observatorioturisticodelperu.com/badatur.php?pa=peru&id=dateoperu)



## REFLEXIONES FINALES: LAS IMÁGENES Y EL PAÍS

En el Plan Estratégico Nacional de Turismo (PENTUR), elaborado por Ignacio Sariego López y Carlos García Santillán para el período 2008-2010, se refuerza el espíritu del turismo como una «herramienta de desarrollo económico-social del país»<sup>24</sup>. Volvamos a las frases de la cúspide de la pirámide de PENTUR sobre los nichos turísticos del Perú: «exótico» y «auténtico», «experiencia y aprendizaje». Cabe preguntarse qué significan estas frases sobre cómo se piensa el país. ¿Histórico y de aventura? La montaña rusa, que es la argucia lingüística que usa Carlos Iván Degregori (2000) para describir cómo los peruanos dejamos de lado la política durante la década de los noventa, parece el telón de fondo de esta industria. ¿O será necesario un análisis más histórico, como el realizado por José Luis Rénique (2008), para entender la esperanza y los fracasos en la historia del Perú? Es decir, las narrativas que se vuelven hegemónicas en un momento determinado y que animan a la población a pensar que realmente es posible salir del subdesarrollo. Ahí figuran el guano, las explotaciones mineras, la pesca en un determinado momento, el gas... y ahora «lo nuestro», nuestra historia, nuestra gente.

El turismo como política pública (para el caso peruano) nos muestra una forma colonial de administración de recursos, de la historia y de su gente. El «ojo imperial» (Pratt, 1992) promueve también una cierta forma de nombrar y acercarse al otro. Ahí los mensajes de la campaña «¡Salir de la rutina!», que acompañan las fotografías, parecen hacer legible la geografía y encauzar el ímpetu de los visitantes. Por otra parte, su referencia al tratamiento del bien común —«lo nuestro»— sirve para que la industria turística *legítima* su acción en el país, pero ya no solo desde una base económica o comercial, sino que ahora lo hará desde una razón político-social. El turismo en la actualidad, según el mensaje, hace posible «preservar» y «valorar» lo cultural; es decir, lo nuestro. ¿Pero quiénes son los llamados a proteger este patrimonio? ¿Los turistas y PromPerú o los ciudadanos de a pie que no pueden viajar? ¿Cómo podemos participar de esta actividad? Evidentemente, la respuesta para las dos preguntas es la misma: el que viaja y va consumiendo lo nuestro.

Si bien la campaña «¡Sal de la rutina!» estuvo destinada a la población en general —con el sutil mensaje de «tú también puedes hacerlo»—, debemos preguntarnos si todos los ciudadanos peruanos podemos viajar. O si la economía permite a la gran mayoría tener acceso a este tipo de placeres. En una clara demostración de la desigual distribución de la riqueza y del centralismo, Lima será tanto la ciudad emisora más importante de turistas nacionales<sup>25</sup> como el lugar desde el cual se deciden y

<sup>24</sup> [mincetur.gob.pe/newweb/Portals/0/PENTUR%20FINAL%20septiembre%20\(2\)%20\(4\).pdf](http://mincetur.gob.pe/newweb/Portals/0/PENTUR%20FINAL%20septiembre%20(2)%20(4).pdf), p. 14.

<sup>25</sup> Para el año 2007, Lima destaca como la mayor ciudad emisora de turistas nacionales (86%), seguida por Arequipa (6%), Trujillo (5%), Chiclayo (2%) y Huancayo (2%). Indicadores recientes reflejan también que

determinan las políticas —culturales, en este caso turísticas— y la propaganda que pretenden mostrar *la imagen* del Perú.

Pero una imagen tiene muchos significados. Por más que se trate de encauzar la mirada del turista y se contribuya en la construcción de «productos culturales» (Dávila, 2001; Cortés, 2007), la imagen es polisémica. He ahí sus peligros. He ahí también la distancia (cultural) que se intenta mantener al representar de una forma determinada y hacer uso de una frase con un verbo cuya acción no está definida.

En el Perú, en sus actuales circunstancias, se vive una fiebre de las expresiones culturales. La comida y el sabor (representados en otra campaña de PromPerú, «Perú, mucho gusto»), las expresiones del arte, de la historia, y el lenguaje que la convivencia social motiva han cambiado la mirada del prejuicio y el fracaso para resaltar el espíritu creativo y el ingenio que las manos de peruanos producen<sup>26</sup>. Así, sin que aún se haya desarrollado un análisis extenso sobre este hecho, se está viviendo en el país un reciente e interesante proceso de recuperación del patrimonio cultural, de «lo peruano», de «lo nuestro» por parte de una nueva élite económica y empresarial que ha añadido a la vieja ideología capitalista un discurso de identidad nacional donde lo peruano se celebra, lo andino se exporta y la selva vuelve nuevamente a ser colonizada<sup>27</sup>. Para ello el niño aburrido de la propaganda televisiva de «¡Sal de la rutina!» ansía que sus padres, ¡por fin!, lo lleven de viaje durante el fin de semana. Retornar al hogar termina de construir la metáfora: se regresa a casa, se recupera la armonía, se vuelve a lo familiar. Esto es, alejados de los problemas, que están ahí en ese otro mundo que resulta anecdótico visitar pero no para quedarse a vivir.

---

la política de feriados largos y los medios de comunicación influyeron en el aumento del turismo interno en el mencionado año en 12%. Disponible en [www.peru.info](http://www.peru.info) [Consulta realizada el 8 de mayo del 2008].

Sobre el crecimiento del turismo interno en el Perú, véanse:

<http://badatur.turismo.usmp.edu/mapas/limatint.htm> <http://badatur.turismo.usmp.edu.pe/mapas/tinerno.htm>

<sup>26</sup> Esta frase, que forma parte del proyecto publicitario de la bebida gaseosa Inca Kola, fue plasmada en «el polo más grande del mundo». En internet (Peru.com) se lee lo siguiente: «Somos un país creativo». Con esta frase, millones de peruanos estamparon su firma en el polo más grande del mundo, una idea lanzada por Inca Kola para que nuestra creatividad se vea alrededor del planeta. Al respecto, Ignacio Pro, jefe de marca de dicha empresa, indicó que en un estudio realizado con líderes de opinión descubrieron que «el peruano no solo es creativo, sino que tiene características especiales que lo distinguen de otras nacionalidades, como su manera de sortear dificultades, de 'gilear' de ser gracioso, de tomar la vida con gracia y poseer quilates de ingenio. Con estas cualidades, el enorme polo [...] sirvió para levantar nuestra autoestima, muy venida a menos con las guerras pasadas y las derrotas en el fútbol».

[http://www.peru.com/noticias/idocs/2007/5/11/DetalleDocumento\\_406696.asp](http://www.peru.com/noticias/idocs/2007/5/11/DetalleDocumento_406696.asp) [Consulta: 25 de febrero del 2008]. Véase también Cánepa, 2005, sobre la nueva relación entre cultura y mercado.

<sup>27</sup> Van en concordancia con esto las ideas que el presidente Alan García plasmó en su serie de artículos «El perro del hortelano», publicados en *El Comercio* los días 28 de octubre y 25 de noviembre del 2007, y 2 de marzo del 2008. En estos se propugna el usufructo de los recursos forestales y de los suelos «ociosos» que posee la Amazonía, la intensificación de la actividad agrícola en la sierra, el uso del agua, la pesca y otros.

## BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc (1998). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- Bauman, Zygmunt (2001). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.
- Biffi Isla, Valeria (2005). *El dilema de la representación, la etnicidad y la imagen del nativo amazónico ante el desarrollo del turismo en la comunidad nativa ese eja de Palma Real, Tambopata, Perú*. Lima: PUCP (tesis de licenciatura).
- Bourdieu, Pierre (2001). *Las estructuras sociales de la economía*. Buenos Aires: Manantial.
- Bruner, Edward (2005). *Culture on tour. Ethnographies of travel*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cánepa, Gisela (2005). «Una mirada antropológica a la cultura y el mercado». *El Dominical de El Comercio*, 7 de agosto.
- Cánepa, Gisela (2007). La gestión cultural del patrimonio inmaterial. *Coyuntura* N° 15 (noviembre-diciembre), pp. 7-9.
- Cohen, E. (1988). Traditions in qualitative sociology of tourism. *Annals of Tourism Research* 15 (1), pp. 29-46.
- Cortés, Guillermo (2007). Marca turística Perú y la construcción de la identidad-país. En Santiago López Maguiña *et al* (eds.), *Industrias culturales. Máquina de deseos en el mundo contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Dávila, Arlene (2001). *Latinos Inc. The marketing and making of a people*. Berkeley: University of California Press.
- Degregori, Carlos Iván (2000). *La década de la antipolítica: auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Lima: IEP.
- Douglas, Mary (1966). *Purity and danger: an analysis of pollution and taboo*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Espinosa, Óscar (1998). «Los pueblos indígenas de la Amazonía peruana y el uso de los medios de comunicación». *América Latina Hoy* 19 (julio), pp. 91-100.
- Fabian, Johannes (1983). *Time and the other. How Anthropology makes its object*. Nueva York: Columbia University Press.
- Foucault, Michel (1990). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno.
- Gascón, Jorge (2005). *Gringos como en sueños. Diferenciación y conflicto campesinos en los Andes peruanos ante el desarrollo del turismo*. Lima: IEP.
- Hall, Stuart (1995). The work of representation. En Stuart Hall (ed.), *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage.

- Jameson, Friedric (1981). *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press.
- MacCannell, Dean (1988). Turismo e identidad cultural. En Tzvetan Todorov (ed.), *Cruce de culturas y mestizaje cultural* (pp. 207-229). Madrid: Júcar.
- MacCannell, Dean (1999). *The tourist. A new theory of the leisure class*. Berkeley: University of California Press.
- MacCannell, Dean (2007). La autenticidad representada hoy. *Revista de Occidente* 314-315 (julio-agosto), pp. 89-116.
- Pratt, Mary Louise (1992). *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. Londres: Routledge.
- PromPerú (Comisión de Promoción del Perú) (2000). *Manual del marco conceptual del turismo*. Lima: PromPerú.
- Rénique, José Luis (2008). Esperanza y fracaso en la historia del Perú. En Luis Pásara (ed.), *Perú en el siglo XXI*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Rifkin, Jeremy (2002). *La era del acceso: la revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós.
- Rodríguez Narváez, Vanessa (2008). Publicidad vayas donde vayas. *Quehacer* 172 (octubre-diciembre), pp. 80-87.
- Santana, Agustín (1997). *Antropología y turismo, ¿nuevas hordas, viejas culturas?* Barcelona: Ariel.
- Siqueira, Deis (2005). *História social do turismo*. Brasilia: Garamond.
- Smith, Valene (1989). *Hosts and guests. The anthropology of tourism*. Segunda edición. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Uffe, María Eugenia & Jhon Sifuentes (2008). Nuevas industrias, viejos relatos: una nueva mirada al país a partir del turismo. *Coyuntura. Análisis económico y social de actualidad* 19-20, julio-octubre, pp. 25-29.
- Urry, John (2004). *La mirada del turista*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Urteaga Crovetto, Patricia (2008). Los conflictivos decretos legislativos 1015 y 1073. *Quehacer* 171, octubre, pp. 92-95.
- Vich, Víctor (2007). Magical, mystical: el Royal Tour de Alejandro Toledo. En Santiago López Maguiña, et al. (eds.), *Industrias culturales. Máquina de deseos en el mundo contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

## FAGOCITAR O ACARICIAR: CIRCULACIÓN DE MODELOS ESTÉTICOS EN MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Rodrigo Chocano

La figura femenina como objeto de deseo es probablemente el tipo de imagen más difundido en los medios de comunicación a nivel nacional. Revistas de actualidad, tabloides de bajo costo, producciones televisivas y publicidad de todo tipo de objetos y mercancías recurren a la belleza femenina como táctica de marketing, estrategia que parece ser sumamente eficaz dado su frecuente uso. Este fenómeno social ha originado debates importantes y actualmente vigentes —un ejemplo de los cuales es la oposición de grupos feministas a la representación mediática de la mujer como objeto sexual—, y la consiguiente respuesta de diversos productores y publicistas: «es lo que le gusta al público».

La belleza femenina sin embargo dista mucho de ser algo natural; por el contrario, quienes elaboran estas imágenes se valen de diversos elementos para construirlas y generar significados de belleza y, a través de estos, sujetos femeninos deseables. Estos elementos suelen relacionarse a ciertas formas corporales, ciertos tipos de ropa y ciertas poses frente a la cámara, pero también a narrativas referentes a estilos de vida, formas de ser e incluso a clases sociales. Es a partir de estos elementos que la belleza no es solo mostrada sino también construida a través de imágenes.

En el presente trabajo busco analizar el papel de los medios de comunicación en la modelación de deseos hacia el cuerpo femenino mediante la descomunal divulgación de imágenes que lleva a cabo. Este análisis se concentra en medios impresos, específicamente revistas de actualidad de clase media, y la difusión de modelos estéticos femeninos que se lleva a cabo en ellos<sup>1</sup>. Esta revisión tomará en cuenta tres épocas distintas, comparándolas, buscando revelar cambios de símbolos y narrativas en la construcción de

---

<sup>1</sup> En este trabajo no abordo las imágenes de modelos estéticos masculinos porque las imágenes femeninas de modelos estéticos para un consumo de corte sexual por un público masculino han tenido mucha mayor circulación durante la segunda mitad del siglo XX que las imágenes masculinas para el consumo sexual femenino, obteniendo espacios más consolidados en los medios de comunicación y convirtiéndose en un material de estudio más rico en términos de cantidad y de construcción de un espacio discursivo propio.

la belleza femenina a lo largo de los años y a través de las coyunturas sociales. Con esta revisión busco precisar por un lado cómo el uso de imágenes es susceptible no solo de reproducir y representar, sino de construir y producir deseos y formas de desear y, por otro lado, cómo la circulación de estas imágenes en los medios de comunicación es susceptible de identidades y relaciones de género a partir de estos deseos.

Para comprender el concepto de «narrativa» que voy a utilizar en el presente trabajo, parto de la definición dada por Tilsa Ponce, quien dice que una narrativa es la «construcción de una historia, un relato universal normalizador que determina cómo deben ser los sujetos, cómo deben actuar, qué deben sentir, pensar, desear, temer al margen de sus contextos vitales» (Ponce 2007: 37). Aplicado al contexto de la belleza femenina en tanto objeto de deseo, podemos hablar de las narrativas como relatos o guiones normalizadores que determinan por qué canales discurre la belleza y qué elementos o símbolos operan en ella o la consolidan. De esta manera, al considerar que la belleza es constituida en gran medida por medio de narrativas, planteo una mirada según la cual la belleza no es solo mostrada sino también narrada.

## EL MUNDO DE IMÁGENES Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Existe un gran número de imágenes de hombres y mujeres que circulan en los medios de comunicación a los que se les atribuye belleza a través de imágenes que siguen patrones que cambian con las épocas y con los estratos sociales. Llamaré a estos patrones «modelos estéticos». Lo que quiero destacar es que estos patrones no muestran «la belleza en sí» de determinados sujetos, sino que generan una forma de comprender, atribuir y admirar la belleza mediante la construcción de narrativas acerca de qué es bello para determinado determinado sector social. Estas narrativas consisten en que la belleza será atribuida por medio de diversos símbolos que escoge el enunciador, los cuales comprenden no solo lo corporal sino otros atributos como la ropa, el estilo de vida o la alusión a aspectos específicos de la conducta social.

La visión y la representación del mundo mediante las imágenes constituyen actos materiales de intervención en él; representar el mundo también lo transforma: «No ‘vemos’ simplemente lo que está allí, ante nosotros. Más bien, las formas específicas como vemos —y representamos— el mundo determinan cómo es que actuamos frente a este y, al hacerlo, creamos lo que ese mundo es» (Poole 2000: 15). Entonces podemos hablar de una forma de comprender el mundo que se sostiene en la circulación de estas representaciones y su anclaje en la vida social; en ese sentido se genera lo que Deborah Poole (2000) llama un «mundo de imágenes», que por las relaciones y significados que suscita *a partir* de su circulación y su vinculación con lo social produce formas de comprender el mundo.

Distintos significados son atribuidos a las imágenes y, sobre la base de estos, distintos valores. Estos significados y valores se instalan por la reiteración en su circulación, la cual funciona como mecanismo de reproducción cultural de las identidades y, por consiguiente, de las representaciones (Butler 2001: 66). Asimismo estos significados y valores pueden cambiar con el tiempo y las diferentes coyunturas sociales. El sujeto se relaciona con este mundo de imágenes de manera constitutiva: desde que nace es introducido a él y este lo constituye y lo aliena; el mundo de imágenes dota al sujeto de sus significados y los naturaliza a sus ojos.

Mediante la circulación de imágenes enmarcadas en determinados modelos estéticos reiterados de modo constante, los medios de comunicación contribuyen concretamente a constituir la forma en que los receptores atribuirán belleza a figuras masculinas y femeninas. De esta manera son en la actualidad los principales responsables de enseñarnos cómo desear (ser o poseer) en función de la estética corporal; son los que operan las economías visuales de dicha estética al decir dónde está la belleza y cómo se manifiesta desde las narrativas o guiones en los que enmarca a los modelos que propone. El mundo de imágenes que opera en los medios de comunicación dota a los sujetos de sus patrones de belleza con la circulación reiterada de modelos estéticos, y es a través de estos que les enseña cómo desear.

Por otro lado es necesario fijarnos en las condiciones de producción de estas imágenes y de las narrativas que las acompañan. Quienes las elaboran lo hacen siguiendo un patrón conocido y orientado a su circulación, «estandarizado», ya sea para la venta al público o para promocionar algún producto o servicio, capitalizando la imagen y sus diversos significados; estos patrones evidentemente cambiarán de acuerdo a la época y los sectores sociales a los que se dirigen. Esto quiere decir que la imagen es producida pensando en un público y en sus gustos, se le muestra lo que se piensa que *debería* desear. Este proceso evidencia cómo las economías visuales de la estética corporal actúan en distintas épocas y estratos sociales no solo como constitución sino también como mandato. Vale decir que este mandato se aplica tanto para el género masculino como para el género femenino. En el primer caso es un mandato acerca de qué se debe desear y poseer; en el segundo señala cómo hay que ser para volverse deseable.

En ese sentido, las economías visuales de la estética corporal colocan al objeto de deseo en este mundo de imágenes alimentado por los medios de comunicación. Así se plantean diversas narrativas —para leer diversas imágenes—, diversas fantasías, diversas formas de desear los distintos modelos estéticos presentados, las cuales se reproducen y se reiteran con la circulación constante de imágenes, y cambian con la coyuntura histórica, con las características del público consumidor y con los flujos (mayor o menor aceptación) de su consumo.

## OBJETO DE DESEO A PRIORI

¿Cómo se plantea la mirada hacia estas imágenes femeninas en los modelos estéticos que circulan en los medios de comunicación? Estas imágenes la belleza; es importante entonces comprenderlas como los lugares donde las narrativas acerca de belleza se materializan. Los enunciadores de los medios de comunicación atribuyen belleza a determinados cuerpos al colocar sus fotografías en lugares escogidos, los cuales cambian según el medio de comunicación y según el público al que están dirigidos. La ubicación de los espacios reservados a lo bello es por ende importante: la belleza femenina se coloca en la primera y última página de los periódicos populares, en el segundo plano de los *sets* de televisión de los programas-concurso, en determinados segmentos de los magazines semanales (por ejemplo «La chica latina de la semana» de *Reporte Semanal* en Canal 2) o en la sección de moda de algunas revistas de actualidad. El espectador puede no compartir el gusto por el personaje escogido por el enunciador, pero esto solamente se da luego de reconocer que este personaje está «fuera de su lugar».

La mirada hacia estas imágenes está planteada como una mirada «deseante», ya sea por el deseo de ser o el de poseer. Los patrones estéticos, encarnados en la modelo, se instalarán en este lugar, completando texto y contexto: hay un lugar para lo que es susceptible de desearse y hay una imagen que le da forma a este deseo, que completa la fantasía.

Del otro lado de la imagen queda la modelo, que se sabe objeto de deseo *a priori*. Al haber sido escogida para ser fotografiada, ella es en cierta medida consciente de esta situación, y desde que decide aceptarlo toma posición frente al deseo de la mirada. Esta mirada no le es ajena; es más, es la razón de ese momento y ante ella la modelo responde *performando*. Aun así esta *performance* no es independiente, ya que debe enmarcarse en las narrativas que el enunciador propone (y por las que la modelo fue escogida). En este caso la imagen final es fruto de la negociación entre el fotógrafo o camarógrafo, quien construye la narrativa visual, y la modelo, quien implanta su singularidad en las imágenes, aunque conviene de todas maneras considerar en qué medida la subjetividad estética de la modelo está ya imbuida de estos patrones estéticos.

Entonces es pertinente preguntarse cómo se vincula el patrón estético con el deseo del sujeto que la observa. Esta respuesta de la imagen femenina a la mirada del espectador completa la relación entre este y la modelo, y es lo que finalmente consuma la fantasía y le da continuidad.



## MODELOS Y CALATAS: EL ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES

En el caso peruano, debido a una tradición machista, la representación del cuerpo femenino ha sido ampliamente utilizada como modelo estético, comercializable por los medios de comunicación, con más frecuencia que el cuerpo masculino. No es fácil sin embargo plantear generalizaciones respecto al uso de estas representaciones, pues por un lado el espectro de imágenes y lugares de representación es casi inabarcable; y por el otro lado es común que distintas fantasías se crucen y hagan muy difícil que las imágenes se definan completamente a partir de una u otra narrativa. Sin embargo sí es posible identificar ciertas narrativas «madre», guiones generales en los cuales se enmarcan las imágenes, y que por lo general se identifican con los diferentes lugares ya mencionados. Las imágenes a las que nos referimos suelen matizar o combinar estas narrativas mayores, pero ya a un segundo nivel de significación respecto a la narrativa «madre» en la cual se han inscrito previamente.

*Caretas* y *Sí*<sup>2</sup> son revistas de actualidad que tocan temas fundamentalmente políticos, económicos y culturales, y cuyas secciones de entretenimiento son mínimas. Son revistas «serias». Predomina en ellas el contenido informativo y analítico, por lo cual presuponen un lector relativamente informado, lo que puede asociarse con un nivel educativo alto. Asimismo comparten características de otros medios de comunicación asociados a las clases medias y altas, como las secciones «sociales» y de modas, las cuales tienen un lugar ganado en estas revistas<sup>3</sup>. Finalmente su alto costo<sup>4</sup> hace que no sean mercancías accesibles a todos, pero sin embargo tienen amplia difusión, lo que descarta que sean exclusivamente revistas de élite. En ese sentido considero que es posible enmarcar a ambas revistas como medios de comunicación dirigidos principalmente a clases medias y medias altas.

Los casos de estas revistas son interesantes para nuestro estudio por cuanto tienen secciones fijas en las cuales reproducen modelos de belleza femenina, algunas consideradas «clásicas» de la *media* nacional, como es el caso de la calata de *Caretas*. Asimismo su amplia difusión y aceptación garantizan la circulación masiva de los modelos estéticos que sus enunciadores proponen.

Para el presente trabajo analizo fotografías de mujeres publicadas en los años 1965, 1985 y 2005 en la revista *Caretas*, y en los años 1987 y 2001, en la revista *Sí*.

<sup>2</sup> A diferencia de *Caretas*, que continúa en circulación, la revista *Sí* dejó de circular en el año 2001.

<sup>3</sup> A tal punto que en el caso de revistas como *Caretas*, la sección «Ellos y ellas» se ha transformado en un suplemento completo cuyas dimensiones exceden las de la propia revista que supuestamente acompaña. En ese caso se plantea la duda de cuál es el suplemento y cuál la revista principal.

<sup>4</sup> El precio de la revista cambia con los años; al momento de escribir el presente artículo la revista se vende a quince soles.

Estos intervalos de tiempo, escogidos con una distancia de aproximadamente veinte años entre uno y otro, permitirán ver las transformaciones en los modelos estéticos a largo plazo. Asimismo trabajo con imágenes que no son complementarias de notas periodísticas, sino que transmiten un discurso completo en sí mismas, o que van acompañadas de textos cortos cuya función es específicamente la de guiar la «lectura» de la fotografía. La finalidad de esta selección es en primer lugar recoger casos en los que la imagen es lo fundamental, y en segundo lugar ver cómo las narrativas que son base de los breves textos complementarios cambian con los años.

Sugiero además que la imagen debe ser analizada desde tres puntos de vista: el contenido, el texto que la acompaña y el lugar que ocupa en la revista. El contenido de la imagen muestra el soporte visual de las narrativas, en qué tipo de cuerpos se sustentan y de qué recursos se valen para encaminarlos en las diversas narrativas. El texto que acompaña a la imagen sirve, como ya se ha dicho, para complementar este soporte visual y para brindar información que no puede ser transmitida a través de lo visual estético, disciplinando así el sentido de la imagen fotográfica y encausando su interpretación. El lugar que ocupa la imagen en la revista revela su relación con la estructura de la misma, qué valor tiene para esta y a qué otros elementos se halla vinculada.

## CONTEXTO Y NARRATIVAS CENTRALES EN REVISTAS ANALIZADAS

En *Caretas* de 1965 las imágenes femeninas son en su mayoría de modelos europeas, muchas de ellas icónicas para la época, como Brigitte Bardot. Cuando se trata de modelos peruanas, se retrata a chicas de la alta sociedad con nombre y apellido, siguiendo patrones de representación y modelos similares a los referentes europeos mencionados. Aparecen algunas notas de modelaje, resaltándose el hecho de que la mujer peruana también puede tener el estilo europeo, entendiéndose ser alta, espigada y refinada. Sin embargo, la liberación femenina es un tema en pleno debate, y en las mismas revistas aparecen notas en las que se menciona este proceso, tomando algunas veces partido a favor de él, y otras veces en contra. Es un contexto en el que el machismo y la hegemonía masculina todavía son sólidos, pero comienzan a ser cuestionados aún en medios populares y de distribución masiva.

En las revistas del año 1985 (*Caretas* y *Sí*) se reducen al mínimo las imágenes de mujeres extranjeras. Casi todas son ahora de modelos peruanas, pero de clase alta y fenotipo europeo. Disminuyen las notas de belleza, modelaje y salud femenina, las cuales solo aparecen eventualmente, pero aumenta la publicidad relacionada a estos temas; al mismo tiempo se reconoce cada vez más a la mujer como sujeto que progresa y busca abrirse espacios sociales. En las revistas del año 2001 y 2005

(*Sí* y *Caretas* respectivamente), las notas de modelaje, salud y belleza siguen siendo ocasionales, desaparece la publicidad de productos de belleza y más bien aparece como mayoritaria la correspondiente a centros de estudios orientados a la formación empresarial y tecnológica, todos orientados al éxito profesional a través de la empresa y ganancia de dinero. Los otros aspectos de las revistas se mantienen similares a los del año 1985.

A grandes rasgos, es posible identificar dos narrativas centrales que se mantienen a lo largo de los años, aunque sus connotaciones varíen: «la calata» y «la modelito».

## 1. LA CALATA

La calata es el patrón estético de una imagen que aparece en el lugar estelar de la sección de amenidades de *Caretas*. Las chicas fotografiadas son voluptuosas (cuerpos atléticos y/o exuberantes), casi siempre extranjeras y de fenotipo europeo o rasgos cercanos a los europeos; suelen mostrarse desnudas o con poca ropa, exhibiendo los senos o el trasero, aunque no de forma tan explícita como suele suceder en el caso de las *vedettes* que aparecen en otros medios de comunicación (como tabloides de bajo costo o videos y apariciones en programas de espectáculos). No acompañan notas periodísticas y por toda referencia se incluyen leyendas muy cortas con alusiones sexuales picarescas de tono moderado.



Foto 1. «Rebelión con causa».

*Los norteamericanos la encontraron un poquito exhuberante [sic] y enseguida le recomendaron que haga dieta [...] pero a los pocos días se rebeló contra la descabellada sugerencia: «No más dietas, me voy a Italia». [...] Los italianos tienen los ojos más abiertos, e Ingrid sabe llenarlos muy bien.*

En *Caretas*, 19-30 de agosto de 1965, p. 82



Foto2. «¡A gozarrrr!».

*Su nombre es Cynthia Mayo y ama la playa. Gusta de vacacionar en febrero, y se pasa todo el día, todos los días, con algunas pocas palabras del sur: un palotero, paleteros, niños ni transistores. No es difícil ubicarla. Pero no hagan muchas olas ¿eh?*

En *Caretas*, 28 de enero de 1965, p. 71.



Foto3. «Rent a Girl».

*La modelo rusa ventila su cuerpo todas las mañanas por la ventana de su edificio. El dueño le está agradecido porque algunos inquilinos han decidido comprar sus propiedades.*

En *Caretas*, 20 de enero de 2005, p. 79.

En la revista *Caretas* de 1965, la página de amenidades presenta a una chica en ropa de baño, que no se diferencia mucho del resto de modelos en la revista. Ella ocupa el lugar que más tarde ocupará la calata. La imagen va acompañada del título «Rebelión con causa», título que alude a la resistencia del personajes a someterse a una dieta, razón por la cual, dice la leyenda, decide mudarse a Italia donde su belleza particular (consecuencia del buen comer) sí será apreciada como tal y «llenará los ojos» de los italianos. Su «rebelión» consiste entonces en mantener su «exuberancia llenadora», pues llena su cuerpo y llena los ojos de los italianos. La modelo mira de frente a la cámara con rostro inexpresivo, encarando con indiferencia al espectador

que, por ser ella el objeto de deseo, se siente interpelado a devolverle la mirada. El discurso alude al sexo indirectamente, aunque sigue siendo moderado.

En la revista *Caretas* de 1985 la calata es mucho más parecida a la de hoy en día. Ya no lleva nada de ropa, aún tiene aspecto europeo y muestra los senos totalmente desnudos pero no en un primer plano, sino como parte de un conjunto corporal. La mujer está en la playa desnuda y su rostro de felicidad sugiere el éxtasis asociado con el deleite por la propia desnudez. La leyenda que acompaña a la imagen informa que la mujer representada tiene nombre y apellido, pero no se hace ninguna asociación al respecto, como si no tuviera mayor importancia; y a pesar de que disfruta de su desnudez, se asegura de hacerlo solo cuando no hay miradas intrusivas como las de los peloteros, paleteros o niños. Según el texto, ella goza al ser mirada y deseada, pero a través del lente de la cámara, ofreciendo un espectáculo visual de su cuerpo que se aleja de circunstancias cotidianas. El discurso ha subido de tono con respecto al de 1965 pero conserva la misma línea, sigue siendo pícaro en sus alusiones al sexo.

La calata de la revista *Caretas* de 2005 es muy parecida a la de 1985. Esta vez es identificada como rusa y no tiene nombre. Se encuentra en un ambiente artificial que parece un estudio fotográfico y se coloca frente a la cámara. Su mirada es fija pero atenta, se la del espectador, de forma provocadora. El texto que acompaña a la imagen explica que todas las mañanas esta mujer exhibe su cuerpo de esta manera frente a una ventana que, según la nota, muchos vecinos observan. Queda sugerido así que la mujer disfruta también al ser mirada y deseada, y que es ella misma quien (libremente) invita a hacerlo. No parece aludirse directamente al sexo en principio, sino al goce compartido del voyeurismo. El texto es bastante festivo y se basa en la picardía del postulado sobre el dueño del departamento que utiliza a la mujer desnuda como forma de promocionar su negocio de alquileres.

La calata de *Caretas* por lo general es extranjera, no tiene vida propia ni aspiraciones, no se instala en ninguna narrativa de moda o de éxito como las que promueve la revista en el resto de sus secciones. Principalmente se trata de un cuerpo femenino que carece de ropa. Es el personaje estelar de la sección de amenidades, su imagen desnuda como objeto de deseo es, *a priori*, una amenidad. La narrativa en la que se instala es en la del goce de exhibirse y de mostrar «carne»; al parecer esta narrativa es acorde con una interpretación festiva del asunto y no cambia mucho con el tiempo. La calata plantea entonces una fantasía en la cual se desea a una chica voluptuosa que solo sirve para divertirse, que muestra «carne» y lo disfruta, cuya vida y nombre no importan, que es lejana y que goza siendo objeto de deseo. Ahora, hay que considerar que no es cualquier «carne», sigue patrones estéticos europeos; los rostros son escogidos y los cuerpos exuberantes pero mesurados, sin primeros planos de los senos o traseros.

## 2. LA MODELITO

La modelito es el patrón estético de la mayoría de imágenes femeninas que aparece en estas revistas. Son mujeres jóvenes que se ciñen a los estereotipos de la moda formal y de las pasarelas europeas (altas, delgadas, en algunos casos atléticas pero nunca exuberantes). Casi todas corresponden asimismo al fenotipo europeo; en los contados casos en los que aparece alguna modelo negra o de rasgos orientales, conserva el patrón estético mencionado (alta, espigada, siempre vestida con la última moda).



Foto4. «Marlene Dietrich Huapaya».

*Marlene tiene las piernas del «Ángel azul». [...] Se casa, y con su jefe. [...] Marlene cambiará su puesto de secretaria por el de ama de casa. Como «el jefe será el mismo, es como si llevara la oficina a la casa». [...] ¿Poses? Casi ninguna, a lo sumo alguna pose lo menos posible.*

En *Caretas*, 14-28 de enero de 1965, p. 30.



Foto 5. «Lucy se luce».

*Lucy estudia educación inicial en la Unifé y comparte gustos y aversiones comunes a su generación. [...] Cocina con Carlota y Teresa Ocampo. [...] No piensa casarse hasta tener el título en mano.*

En *Caretas*, 14 de enero de 1985, p. 57.



**Foto 6.** «¡La Tapia...!».

*La engreída (de su padre), la única mujercita entre cinco varones, no deja de sorprenderlo; a veces generosa, otras dulce y tímida, así aparece en cada fotografía que le toman [...]. Hace poco compró un carrito con sus propios ahorros, ¡ah!, porque cuando se le mete algo entre ceja y ceja lo consigue de todas maneras*

En *Sí*, 8 de marzo de 1987, p. 79.



**Foto 7.** «Asia de Lima».

*Risas en Cocos. Aníz Samanez, bikini retro y lentes 2005 recibiendo el verano.*

En *Caretas*, 13 de enero de 2005, p. 59.



**Foto 8.** «El Trikini».

*¡La Santísima Trinidad!, exclamó un bañista al ver cómo se conjugaban la belleza del mar, los rayos del sol y un extraño pero sensual traje de baño en un cuerpo asombroso. era Mariana Larraburre en trikini y en plena sesión fotográfica.*

En *Caretas*, 3 de febrero de 2005, p. 57.

En la revista *Caretas* de 1965 se presenta a Marlene Dietrich, una joven peruana hija de inmigrantes alemanes. Luce ropa que aparentemente podría usar siempre y es fotografiada en un ambiente común, el automóvil de su novio, donde la entrevista se lleva a cabo. Mira a la cámara esbozando una sonrisa para la foto mientras sale del carro. Tiene las piernas del «Ángel azul», bastante cubiertas pero presentadas como admirables por el texto que acompaña a la imagen. Según la nota, Marlene se va a casar con su jefe y asume con alegría su papel de ama de casa, lo que implica cambiar de puesto de trabajo aunque no de jefe, es decir, de status frente al hombre. La nota termina sugiriendo que ella posa para la cámara lo menos posible; aun así la imagen de esta mujer se presenta como objeto de deseo para el espectador. Ella exhibe una belleza más natural, menos ensayada que la de las modelos descritas anteriormente, y la sonrisa sugiere tan solo el deseo de salir bien en una foto que será publicada en un futuro próximo. El discurso la describe como una chica bella en su cotidianidad, sencilla y conservadora.

En la revista *Caretas* de 1985 se presenta una nota periodística de una sesión de fotos con Lucy Morales. El objetivo del bikini es mostrar la belleza de su cuerpo, el cual exhibe en toda su extensión pero con mesura, sin mostrar demasiado el busto o las nalgas. Mira a la cámara con una sonrisa que resalta la belleza de su rostro y que, al igual que su cuerpo, levemente girado hacia una puerta abierta, no implica una invitación a la observación directa del cuerpo pero sí el ingreso a su espacio íntimo. Es una joven limeña como cualquiera y, según la nota, le gusta la cocina pero se deja en claro que no se casará hasta terminar su carrera de educación inicial. El texto sugiere que si bien sigue siendo tan femenina como cualquier otra chica, busca ser independiente y privilegia su desarrollo personal frente al matrimonio; esto tal vez refiere, en general, un horizonte de mayor independencia por parte de las chicas de clase media en ese momento, una independencia con respecto al marido potencial. La imagen presenta a una joven bella y «moderna», que acepta ser observada y que asume su belleza (incluso con una sonrisa), sin por ello motivar una alusión directa a su sexualidad.

En la revista *Sí* de 1987 se publica una nota muy similar a la anterior en tanto aparentemente presenta una situación de relativa independencia con respecto al hombre. La protagonista es ahora Liliana Tapia, una joven modelo a tiempo completo. Lleva un traje de baño entero que muestra su cuerpo pero de manera bastante recatada, y es fotografiada mientras sale de la piscina. No mira a la cámara, su expresión es más bien de éxtasis, acariciando su cabello como si disfrutara del momento. La foto no está en primer plano sino en un plano de cuerpo entero. Ella parece ignorar a la cámara y concentrada en «pasarla bien», aparentemente, sin la presencia de espectadores. El texto que acompaña a la imagen nos cuenta que es una «niña engréida» rodeada de



protectores, pero que aun así es independiente y determinada en sus decisiones, al punto que logra lo que se propone: comprar un automóvil. Esta imagen presentaría a una mujer joven, con una independencia «supervisada», que ignora a la cámara mientras goza sabiéndose objeto de deseo.

La revista *Caretas* de enero del 2005 muestra una imagen típica de sociedad, que aparece en una breve nota sobre el verano, cuya finalidad es presentar fotos que ilustren el ocio y el entretenimiento estival. La imagen, descrita en un tono festivo pero cordial y delicado, ha sido captada en la exclusiva playa Cocos y muestra a Anís Samanez, cuyo nombre debería ser —al menos en el discurso de la revista— suficiente presentación para el espectador, que debería asociarlo a la procedencia socio-económica de la persona fotografiada. Ella deambula y ríe para la foto, haciendo pensar que reacciona más ante el fotógrafo y el hecho de ser fotografiada que ante un eventual espectador. La relación entre la chica y el espectador se plantea de forma más documental que ficcional, si la comparamos con las imágenes anteriormente descritas. La ausencia de puesta en escena artificial comunica la aparente espontaneidad de la imagen. La familiaridad cordial, tanto del texto como de la perspectiva fotográfica, sugiere una cercanía, como si el espectador debiera conocer (o reconocer) a la chica en cuestión y a la playa donde se encuentra, como si fueran parte de un mismo círculo social.

Finalmente, en la revista *Caretas* de febrero de 2005 se presenta la imagen de Mariana Larrabure como modelo de una nueva prenda de verano: el trikini. A diferencia de Anís Samanez, ella mira atentamente a la cámara, interpellando así al observador quien «debe» observarla como a un bello objeto, asociado al *glamour* de su nueva prenda. El texto en sí expresa la admiración que el espectador debería sentir frente a la modelo escogida para «encarnar» la prenda.

La modelito es una chica cercana a la calata tanto en proximidad espacial como en círculo social y universo simbólico compartido. Pero es al mismo tiempo objeto obligado de admiración por tener cuerpo atlético y delgado, fenotipo europeo o parecido al europeo, así como por ser independiente, exitosa, elegante, saludable y buena pareja; es un modelo estético que se asocia estrechamente al contenido de la revista. Esta vez se trata de personas identificables, con nombre y apellidos, estos —en ocasiones— son asociados a familias conocidas de las clases altas de Lima; la posibilidad de identificación sugiere una relativa proximidad social al espectador, así como un grupo social común. Las fotografías son «artísticas», es decir que muestran sus cuerpos pero nunca desnudos, y siempre están dispuestas en series de dos o tres imágenes, sugiriendo la voluntad de mostrar el cuerpo de la modelo como conjunto más que como partes destacadas de manera independiente. Este modelo estético está colocado dentro de la revista en un contexto artístico, pero también de admiración

y de cuidado del cuerpo, de progreso, cultura y refinamiento, cuyo nombre y vida son «importantes», y deberían ser conocidas por los espectadores.

A diferencia de la calata, la narrativa en torno a la modelo cambia con la época y, como ya fue mencionado líneas atrás, con la línea editorial de las revistas analizadas. La modelo de 1965 es una ama de casa conservadora que no muestra su cuerpo. Los modelos de veinte años después son más atrevidas, se alinean con la idea de la mujer sexualizada, independiente, libre y exitosa, pero que sigue enmarcándose en ciertos estereotipos femeninos como la sobreprotección o el estudio de carreras tradicionalmente femeninas como la educación inicial. La propuesta de cómo ser o desear a una mujer presentada por estos medios sigue las tendencias de las revistas que muchas veces responden a coyunturas sociales, políticas y económicas; en ese sentido es posible notar que los modelos estéticos, y por lo tanto el deseo hacia lo femenino, cambia también con este tipo de coyunturas.

## REFLEXIONES FINALES

A partir de lo revisado, ante la pregunta de cómo se relacionan los modelos estéticos de la belleza femenina con el deseo de los sujetos de clase media, estos operan a partir de dos patrones. Por un lado se puede desear a una chica voluptuosa, con la cual es posible vincularse sexualmente sin mayores compromisos, con quien no se debería/necesita involucrarse, de la que no importan su vida ni su nombre; es una sexualidad festiva, no excesiva como en el caso de las *vedettes*: en lenguaje popular, se desea al «lomo», expresión que alude a comer y devorar, a saciar el apetito. Por el otro lado pueden desear a una chica atlética, saludable y moderada, que provoca admiración antes que apetito sexual, que corresponde o aproxima a un modelo estético de belleza femenina europeo, y cuyo nombre y vida personal importan al momento de apreciarlo: en lenguaje popular estamos hablando del «cuero», hecho para admirarse y para tratarse con amor.

Tenemos entonces dos modelos que conviven y que marcan la pauta de cómo relacionarse con determinada mujer en las clases medias: con el «lomo» se tiene una relación sexual que no implica un vínculo mayor; con el «cuero» en cambio hay que involucrarse en una relación de amor y admiración<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Las acepciones de «lomo» y «cuero» y la relación con los patrones estéticos es extraída del artículo de Gonzalo Portocarrero «Apuntes para comprender la mirada pornográfica». Recuperado de <<http://gonzaloportocarrero.blogspot.com/2008/06/10/apuntes-para-comprender-la-mirada-pornografica/>>

Es interesante notar además que ambos patrones estéticos se asocian de determinada manera con el cuerpo de las revistas: la modelito o «cuero» se enmarca totalmente en las temáticas de la publicación y aparece hacia la mitad del número, como modelo de belleza femenina similar al que se utiliza en las notas de salud y belleza, las secciones de sociales (incluso muchas veces son las mismas chicas) y la publicidad de la revista; por el contrario la calata o «lomo» es única en la revista y figura generalmente en la última página, que, como ya se mencionó, corresponde a la sección de amenidades. La relación del modelo estético con la totalidad de la revista es importante ya que, como esta presupone un sujeto lector, se trata también de la relación de dicho modelo estético con el lector y refuerza la interpretación anterior: la modelo o «cuero» se vincula de manera íntegra y seria con el sujeto lector educado de clase media; la calata o «lomo» también se vincula con este sujeto pero de forma carnavalesca y desde los márgenes.

Lo importante de los modelos estéticos de belleza femenina en cuestión es que los medios, a partir de imágenes de mujeres «bellas», proponen relaciones de género: a través del deseo hacia una imagen construida con una narrativa determinada, sugieren a los hombres el modo de acercarse a distintas mujeres; o sugieren a las mujeres patrones a seguir para vincularse de una forma específica con los varones. Esto muestra la estrecha asociación entre el deseo y la relación de género efectiva con alguien de carne y hueso; de aquí que este tipo de relación «real» muchas veces siga también una narrativa o guión similar al del deseo, guión que suele ser excedido por la singularidad de los sujetos en cuestión por tratarse de vidas reales y no de relatos cerrados. Esto podría permitir una nueva mirada sobre el debate (largamente promovido desde el feminismo) acerca de la reproducción de la imagen femenina en los medios de comunicación, desplazando el problema desde la mera representación social de la imagen de la mujer hacia la problematización de la producción de determinados deseos.

Si bien son modelos estéticos en los que la dicotomía es muy antigua y ya harto conocida y estudiada (Freud, Lipovetsky, Mires), su presencia en medios de comunicación muestra que estos modelos no son estáticos y que se imbuen de narrativas muy distintas, como las de corrientes políticas y académicas o las asociadas a las dinámicas industriales y a la sociedad de consumo; asimismo revela los matices y los cambios que estos modelos pueden tomar. El hecho de que ambas fantasías se reiteren cada vez más a través de los medios de comunicación da cuenta de las posibilidades que ofrecen como fuente para estudiar y reconstruir los roles de género y asociarlos a diversos tipos de narrativas y procesos sociales.

## BIBLIOGRAFÍA

Butler, Judith (2001). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

Ponce, Tilsa (2007). «Los libros de “autoayuda” y la construcción de una narrativa del sujeto contemporáneo». En Santiago López Maguiña y Gonzalo Portocarrero (Eds.), *Industrias culturales: máquina de deseos en el mundo contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Fondo Editorial PUCP

**IMAGEN Y ACCIÓN**

Fondo Editorial PUCP

Fondo Editorial PUCP

# VIDEOCULTURAS ITINERANTES: VISUALIDAD Y PERFORMANCE EN EL ESPACIO DIASPÓRICO PERUANO

Ulla D. Berg

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo analizo la circulación transnacional de videos entre migrantes peruanos que viven y trabajan en las ciudades estadounidenses de Silver Spring y Washington DC y sus familias y parientes en Lima y la sierra central de Perú<sup>1</sup>. Basándome en investigaciones recientes acerca de los modos por los cuales las prácticas sociales que surgen del uso de nuevas tecnologías se producen, circulan, consumen y son apropiadas y reinscritas por diversas comunidades a través de distintos contextos sociales (Ginsburg *et al.*, 2002; Askew & Wilk, 2002), examino cómo los diferentes géneros de video producidos por los miembros de esta particular colectividad migrante transnacional circulan, son vistos, discutidos y resignificados por sus productores y espectadores en sus respectivos contextos sociales y culturales<sup>2</sup>. Los tres géneros de

---

<sup>1</sup> Los materiales en los cuales está basado este artículo tienen su origen en la investigación que realicé para mi tesis doctoral en el Perú y en los Estados Unidos sobre las prácticas comunicativas en el contexto de la migración peruana, que llevé a cabo entre 2004 y 2005. El proyecto fue financiado por una beca del Consejo de Ciencias Sociales de Dinamarca y una Beca de Investigación Individual otorgada por la Fundación Wenner Gren para la Investigación Antropológica. Agradezco de manera especial a todos los migrantes que han contribuido a su elaboración. También agradezco a Gisela Cánepa Koch, Deborah Poole, Thomas Abercrombie, Faye Ginsburg y Bambi Schieffelin por sus comentarios a versiones anteriores de este artículo, y a José Felipe Troncoso y Claudia Cabello-Hutt por la traducción.

<sup>2</sup> «Colectividad migrante transnacional» no comprende solamente a los inmigrantes en los Estados Unidos que provienen de la comunidad de Urcumarca, donde realicé mi trabajo de campo, sino también a los pobladores y habitantes urbanos de la provincia, quienes son parte del circuito por el cual estos videos circulan (al menos algunos de los géneros). Urcumarca es un seudónimo del pueblo en el que trabajé. Lo uso para proteger la confidencialidad de las personas, dado que muchos de los inmigrantes originarios de allí en los Estados Unidos son indocumentados o están en el proceso de regularización de su estatus migratorio.

video que estudio en este artículo son las videocartas, los videos de evidencia y los videos de fiestas<sup>3</sup>.

Uso el término *género* para designar los diferentes tipos de grabaciones, porque género es entendido por lo general como una categoría con límites imprecisos o no definidos, pero que sin embargo está formada por un conjunto de convenciones. Un género además puede tener su origen en audiencias y circuitos de circulación determinados, lo que lo hace un término adecuado para el análisis que propongo.

Las prácticas sociales mediáticas y performáticas discutidas en este trabajo, que surgen a partir del uso de la cámara de video, circulan entre otros tipos de «medios pequeños» (Sreberny-Mohammadi & Mohammadi, 1994) que cruzan las fronteras nacionales, estableciendo así lazos entre localidades de Lima y de la sierra central peruana con los Estados Unidos y otros lugares<sup>4</sup>. De hecho, su circulación ocurre dentro de un contexto mayor de flujo de imágenes y medios visuales, también consumidos por migrantes, que comprende copias piratas de películas peruanas o extranjeras en DVD, grabaciones de programas de televisión locales no disponibles en la televisión por cable, como por ejemplo *Magaly TV*, y grabaciones en video de conciertos de cantantes populares de huayno o tecnocumbia<sup>5</sup>.

Aunque reconozco que los videos examinados aquí son parte de un contexto más amplio de flujos culturales que circulan a nivel global, limito el alcance de este trabajo para incluir solamente los géneros de video específicos que se movilizan mediante redes de parentesco o comunidad donde me ha sido posible rastrear no solo a los productores y consumidores primarios, sino también los canales específicos de circulación entre el Perú y las comunidades migrantes en el extranjero<sup>6</sup>. Finalizo este artículo con una reflexión sobre mi propia labor en video durante el trabajo de campo, que consistió en hacer grabaciones en lugares diferentes y en distintos momentos de mi investigación, distribuirlas y obtener respuestas de participantes en contextos diversos en torno a sus experiencias migratorias.

<sup>3</sup> Estos tres géneros, que son el foco de este trabajo, no dan cuenta necesariamente de todo el campo de lo que llamo «videoculturas itinerantes», dado que otros «géneros» pueden coexistir en circuitos transnacionales paralelos entre el Perú y comunidades migrantes peruanas.

<sup>4</sup> La definición de Sreberny-Mohammadi y Mohammadi para «medio pequeño» incluye cintas de audio y video, fotocopias, fotografías instantáneas y fax, entre otros, los cuales «no requieren técnicas de procesamiento independientes pero contienen dentro del *hardware* la posibilidad de producción y reproducción instantánea de mensajes» (1994, pp. 26-27).

<sup>5</sup> Durante mi trabajo de campo en 2004 algunos de ellos eran Dina Páucar, Abencia Meza y Rossy War.

<sup>6</sup> Siguiendo a Dornfeld (1998), y en contraste con la investigación convencional sobre recepción y audiencia, no hago una distinción rígida entre productores y consumidores como dos posiciones diferentes. Estas posiciones frecuentemente son ambiguas e intercambiables: quienes son productores pueden ser también consumidores primarios y viceversa.



Mis propias cintas circularon frecuentemente también en el campo social transnacional entre Perú y los Estados Unidos, aunque de modos muy disímiles a como lo hacen los videos de los migrantes. La circulación de mis propios videos y su recepción (o falta de ella) me han permitido reflexionar en torno a los límites y las posibilidades de mi propia práctica antropológica itinerante y me han dado una comprensión más amplia sobre asuntos de poder, representación y autenticidad en la producción y circulación transnacional de imágenes en movimiento.

En tanto tecnología comunicativa el video opera en diversos niveles interrelacionados, entre ellos el lingüístico, el visual, el afectivo, el performativo y el social (este último debido a que se comparte la experiencia de ser espectadores). Probablemente el más importante de todos —o al menos esencial para definir la tecnología— es el visual que, además, es el que frecuentemente lleva a los migrantes a elegir el video de manera preferente<sup>7</sup>. El video análogo de formato pequeño, introducido en el mercado a mediados de los ochenta, es una tecnología relativamente económica, fácil de usar y que no requiere niveles avanzados de alfabetismo. Esto lo ha hecho muy adaptable a formas de comunicación cultural características de pueblos y comunidades que tradicionalmente han utilizado modalidades orales y performativas de expresión cultural (Ginsburg, 2007), como es el caso de las comunidades andinas del Perú. El video digital, en cambio, está vinculado no solo a sistemas más complejos de edición sino también requiere mayores niveles de alfabetismo en español o inglés, estabilidad de electricidad y equipos avanzados de edición. La mayoría de los videos analizados en este trabajo, con la excepción de mis propias cintas, es de formato análogo, aunque esta tendencia está cambiando en años recientes<sup>8</sup>.

Me concentraré aquí en explorar la relación entre el nivel visual y el nivel performativo. Las teorías antropológicas sobre *performance* sugieren que todos los rituales implican una noción de audiencia y por lo tanto requieren una puesta en escena (Goffman, 1959; Bauman, 1992). Como argumenta Cánepa (2006, pp. 19-20), en el caso de las danzas en las fiestas de la Virgen del Carmen en Paucartambo y Lima, detrás del reconocimiento de una audiencia existe la noción de que los eventos performativos son exhibidos, vistos y juzgados, y que por lo tanto constituyen una forma de intervención pública. La mayoría de las representaciones del «yo», del «nosotros» o de eventos y acciones específicos que aparecen en los videos aquí examinados es

<sup>7</sup> Para una discusión acerca de otras prácticas y nuevas tecnologías comunicativas, ver Berg, 2007.

<sup>8</sup> Últimamente los migrantes que mandan a grabar las fiestas populares en su pueblo de origen han comenzado a solicitar las copias en formato DVD, pero algunos camarógrafos locales todavía graban en formatos no digitales. Cuando asistí a la fiesta patronal de Urcumarca en 2004, Paulino, que era el mayordomo ese año, había solicitado la grabación en DVD a un camarógrafo local, pero no se logró reproducir las cintas digitalmente, por lo que finalmente Paulino se llevó las cintas de VHS.

performativa en este sentido. Los participantes en los videos migrantes —ya sea en su papel de productores, de consumidores o de ambos— intentan supervisar y controlar el contenido de las cintas y de las rutas por donde se movilizan. Lo anterior se explica porque los objetos de imagen no circulan en un vacío político, sino que lo hacen al interior de sistemas de valores morales y culturales, aquello que Poole llama «economía visual» (1997, p. 8) y que constituye el contexto de su producción, circulación e interpretación<sup>9</sup>. Temas como el encuadre y la edición, centrales para la narrativa visual, son esenciales aquí.

Sin embargo, a pesar de los intentos de los migrantes por controlar el encuadre, las *performances* en las cintas, su edición y su circulación, la dificultad propia de la clasificación de las imágenes y lo que representan, así como su potencial para escapar de los circuitos a los que estaban destinadas, puede conducir a consecuencias indeseadas, lo cual puede instigar conflicto y provocar desacuerdos entre los miembros de una familia o de una comunidad. Estas consecuencias indeseadas serán discutidas hacia el final de este trabajo. Estoy especialmente interesada en la exploración de temas de recuento y evidencia visual propios de las tecnologías visuales, dada su importancia en la regulación de los flujos de información en espacios transnacionales, incluso para poner de relieve la posible interpretación de estos videos como una nueva forma de vigilancia (Foucault, 1979).

Aun cuando algunos modelos básicos de tecnologías de grabación, tanto análoga como digital, se han convertido en productos muy accesibles para muchas familias peruanas transnacionales, eso no significa que las imágenes producidas con estas tecnologías sean reproducidas y circulen «libremente» en el espacio transnacional. De hecho, como mencioné líneas arriba, tanto los individuos como las comunidades están muy interesados en controlar y negociar los criterios para establecer lo que se considera exhibible y apropiado con fines de circulación transnacional y aquello que, a su vez, debe ser silenciado, editado o dejado fuera en determinados contextos, para así evitar tensiones en la familia transnacional y en la comunidad mayor de migrantes compatriotas y paisanos. Lo anterior sugiere que el lugar que ocupan las imágenes en

<sup>9</sup> De acuerdo a Poole, la «economía visual» considera al menos tres niveles de organización: 1) una organización de producción que comprende tanto a los productores de imágenes como a las tecnologías (litografía, grabados, fotografías, pintura); 2) la circulación de objetos-imágenes mediante los cuales las imágenes constituyen una realidad social propia y, finalmente, 3) los sistemas culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes gráficas son valoradas e interpretadas, asignándoseles un significado histórico, científico y estético (1997, p. 11). Con relación a este último nivel [de organización], Poole se pregunta cómo se incrementa el valor de las imágenes a través de procesos sociales de circulación. Ella distingue entre, por una parte, el «valor de uso» de una imagen-objeto —es decir, el contenido representacional de una imagen— y, por otra, su «valor de cambio», que indica el incremento en el valor de las imágenes a través de procesos sociales de acumulación, posesión, circulación e intercambio.

los esfuerzos de los participantes para precisar la autoridad y reclamar pertenencia, tiene tanta (o más) relación con asuntos de inequidad y poder como con la negociación de los significados sociales, la solidaridad y la comunidad.

### Videocartas

El primer género que analizaré aquí son las videocartas o relatos visuales personales e íntimos realizados por migrantes en el extranjero o por la familia en el Perú, pensados para ser vistos por audiencias limitadas como la familia cercana, la familia extendida y los amigos. Las videocartas grabadas por los migrantes en los Estados Unidos consisten generalmente en una serie de «escenas» filmadas en el interior y exterior de sus departamentos o casas y en distintos períodos de tiempo que van desde un día hasta varias semanas o incluso meses. Su producción requiere el acceso a cualquier tipo de cámara filmadora (análoga o digital), que la mayoría de los migrantes obtiene en algún momento durante sus primeros años en los Estados Unidos, o que pueden pedir prestada temporalmente a familiares o compatriotas.

El entorno de una videocarta es a menudo íntimo, personal y afectivo, y quien realiza la filmación usualmente tiene fuertes lazos familiares o cariñosos con las personas filmadas. Las videocartas asumen y presuponen un conocimiento previo de estas personas, lo que significa que hay cosas que no requieren explicación. Con frecuencia los participantes también se filman a sí mismos conversando, para lo cual ubican la cámara en un trípode o en una mesa cercana. En tanto narraciones, las videocartas tienen un comienzo y un final muy claros (a menos que la cinta se termine en medio de una grabación y la persona decida enviar el video de todos modos). Las videocartas analizadas aquí fueron realizadas todas en castellano, aunque los participantes eran bilingües (castellano y quechua).

Las convenciones estilísticas y narrativas más comunes son los «saludos escenificados» y complejas escenas de despedida en las que son enviados más saludos a familiares y amigos. La voz en *off* es grabada en vivo mientras los migrantes filman su entorno, por ejemplo un paisaje desde la ventana de un carro en movimiento o el interior de una vivienda. En estos casos, la voz en *off* funciona como un comentario de las imágenes. Los videos rara vez son editados más allá de lo que realiza la propia cámara y normalmente no se le dedica mucho esfuerzo al embellecimiento técnico de la estética de la grabación. La mayoría de las videocartas es hecha con el propósito de mostrar la vida en los Estados Unidos a los seres queridos que quedaron en Perú y transmitir un testimonio visual más íntimo y duradero, que sería impensable usando otros medios incluyendo el teléfono o, más recientemente, la *webcam*.

Fabiola es una de las migrantes cuya familia conocí durante mi trabajo de campo en el Perú y que ocasionalmente hacía videocartas para su familia en Huancayo. Desde la primera vez que llegó a Washington DC en el año 2000 comenzó a enviar cintas de video de forma habitual a sus parientes en el Perú, mostrando su vida diaria en los Estados Unidos. Lo hacía, dijo, para mostrarle a su familia que ella y sus hermanos, que también vivían en Washington DC, estaban bien. Las videocartas de Fabiola se componen de una mezcla de filmaciones de su rutina diaria en los Estados Unidos (cocinando, conduciendo, lavando ropa o conversando con alguien en su habitación o en el carro de su hermano) y mensajes más íntimos dirigidos directamente a sus padres y familia extendida. Normalmente graba ella misma sus videocartas, aunque a veces lo hacen sus hermanos o su cuñada.

En el ejemplo específico que examinaré aquí, Fabiola filma mientras recorre las habitaciones del departamento, ubicado en el sótano de un edificio, donde ella vivía con sus hermanos en el período en que hice mi trabajo de campo en el Perú. «Esta es mi cama y esta es la cama de Carlos», relata ella con voz en *off* en vivo mientras hace un paneo de la pequeña habitación sin ventanas. El espacio es apenas suficiente para dos camas, una mesa pequeña con un televisor y un equipo de música y un clóset/armario lleno de ropa y cajas vacías de electrodomésticos. En el reproductor de DVD se escucha con el volumen muy alto un tema de la cantante de huaynos Abencia Meza. Fabiola sale por la puerta de la habitación hacia un pasillo y entra en otra habitación. «Aquí es donde duerme Rodrigo». Hace un paneo rápido y sale.

Todos vivimos aquí en el sótano. Esta es la puerta hacia la escalera de la entrada [la cámara se inclina siguiendo el ascenso de la escalera]. Esta es la cocina [paneo de la cocina] [...] la lonchera de Carlos [...] sus cervezas [...] Veamos qué tenemos en el refrigerador [lo abre], las cosas que usamos para cocinar [abre una despensa]: sopas instantáneas [...] agregas agua y eso es lo que comes [...] comemos aquí solamente en la noche y los fines de semana, pero siempre cocinamos y llevamos el almuerzo al trabajo [...] [camina hacia el baño, la cámara sigue grabando por un momento mientras enfoca el piso y luego la apaga].

Más adelante, en la cinta, Fabiola está sentada en su cama y su hermano Carlos sostiene la cámara. Ella lleva una camiseta negra, pantalón de buzo y zapatillas. La cámara se dirige hacia ella. «Di algo», la anima él.

Saludos para mi papá, mi mamá [...] Mamita, estoy bien, descansando después del trabajo, mi estómago está mejor, estoy tranquila, saludos para El Cholo, para Pedro [su hermano menor], para Alicia. Mamita, cuando veas este video no te pongas triste, estoy bien, trabajando para salir adelante, no te preocupes mamita, ¿qué más te puedo decir? Mándale mis mejores deseos a mis amigas; a Emelina, a La China, a la tía Carmencita [...] [Fabiola se toca el pelo]. Ah [...] me corté el pelo, pero estoy

bien. Es más práctico para ir a trabajar [...] espero que cuando veas este video veas que a todos nos está yendo bien. Te he mostrado la cocina donde cocinamos y la sala [...] mañana te voy a mostrar algunas cosas más. Hemos celebrado el cumpleaños de Carlos, le preparé una torta<sup>10</sup> [...] vamos a mandar fotos también. Estoy bien, cuídate mucho, lo mismo a mi papá, no empieces a llorar cuando veas este video, mamita [...] Ah, Pedro [...] mamá me cuenta que no te estás portando muy bien, tienes que portarte bien. Saludos para toda la familia [...] [continúa nombrando una lista larga de personas, enfatizando la relación de parentesco. Finalmente el casete se termina y apaga la cámara].

Es interesante observar que a diferencia de la foto, la videocarta —por las características temporales de su narrativa y por su producción en general— puede parecerse al formato de un diario personal en el sentido de que se filma cada día un poquito más. Sin embargo, esto no quiere decir que no existan elementos más teatrales o de escenificación. En otro video, por ejemplo, Fabiola sostiene la cámara y entrevista a su cuñada María, que al comienzo se muestra reticente a hablar. «Tienes que hablar [...] di algo», dice Fabiola. «Pero tú tienes que preguntarme primero, ¿o no?», responde María. Después de un momento de silencio, Fabiola intenta imitar lo mejor que puede el estilo de entrevista y el acento neutral de un reportero en español: «Hablemos con la nueva *mayordoma* que patrocinará la fiesta este año [...] y con la nueva *mayordoma*, diga algo, envíe un mensaje a Perú». María responde:

Saludos a mi mamá, a mi papá, los extraño mucho. Hoy es domingo y por eso estamos en casa. Aquí todo es trabajo, nos levantamos antes de que salga el sol y trabajamos todo el día hasta la noche [...] Saludos a mi único hermano, tienes que estudiar mucho, es lo único que vale la pena, es la única herencia que vas a dejar, porque el dinero no perdura, pero la educación sí. Si nosotros hubiéramos tenido lo que tú tienes, las oportunidades que tú tienes, no estaríamos aquí [en los Estados Unidos]. Por favor cuídate, haz todo lo que nuestra mamá te diga, no le grites, sino que pórtate bien. Mamita, te quiero muchísimo, cuídate mucho [...] qué más te puedo decir, mamita [...].

En una escena de la misma cinta, Fabiola es filmada por María. Después del mensaje habitual con saludos para todos los miembros de la familia, ella se queda sin palabras y María, para romper el silencio, le dice: «Cuéntales un poco más sobre lo que haces, lo que comes, el tiempo» [...] [entonces María se dirige ella misma a la cámara] [...] «a veces en estos momentos se nos van las palabras».

<sup>10</sup> Escenas de la celebración del cumpleaños aparecen previamente en la cinta. La vi por primera vez en la casa de los padres de Fabiola en Huancayo, durante mi trabajo de campo en el Perú.

En estos ejemplos es muy claro que Fabiola, sus hermanos y su cuñada están muy concentrados en asegurar a sus padres en Huancayo que todo está bien, que todos los hermanos están saludables y que no hay razón para preocuparse por ellos<sup>11</sup>. Se presentan a sí mismos en el contexto de su vida cotidiana en los Estados Unidos para permitir a sus padres hacer lo que Appadurai (1996) llama «el trabajo de la imaginación». Vemos cómo en las videocartas los propios actores reflexionan acerca de su experiencia como migrantes, qué motivó en primer lugar el viaje migratorio y cómo es la experiencia en los Estados Unidos, comparada con lo que imaginaban antes de salir de Perú o con lo que tal vez todavía se imaginan los familiares en el Perú, constituyéndose así en recursos no solo para la construcción del «yo», sino también para reflexionar sobre la experiencia migratoria en un sentido más amplio.

Las videocartas de Fabiola, a la vez que buscan provocar un efecto tranquilizador, especialmente en su familia cercana en Perú, también constituyen una reflexión sobre la práctica itinerante y la comunicación entre varios mundos y contextos sociales y culturales. Cuando yo veía el casete de Fabiola y de su cuñada María en la casa de doña Julia, la madre de Fabiola, en Huancayo, ella se sentía aliviada al ver que sus hijos se llevaban bien viviendo juntos en los Estados Unidos, que su casa estaba limpia y ordenada y que Fabiola se veía sana y tranquila. Doña Julia y su esposo, don Mariano, me mostrarían frecuentemente estas cintas cuando los visitaba en Huancayo para tener noticias de Fabiola. Durante uno de nuestros encuentros en su casa, doña Julia también compartió la cinta con algunos familiares que estaban de visita. La presentación visual de la casa donde vivía Fabiola y sus hermanos en Washington DC que aparece en la cinta entrega respuestas a algunas de las preguntas más comunes de los parientes en Perú acerca de los que viven en los Estados Unidos.

### Videos de evidencia: *performance* y documentación de las «entregas»

Los múltiples esfuerzos de las organizaciones de migrantes transnacionales para promover el desarrollo local de sus pueblos por medio del envío colectivo de fondos y de la ayuda comunitaria han sido extensamente documentados en la literatura de la migración transnacional (Smith, 1998, 2005; Goldring, 1998; Levitt, 2001). Los investigadores han argumentado que la fortaleza de las comunidades migrantes en el exterior reside en su capacidad para reunir fondos que van en apoyo de proyectos políticos y de desarrollo local en sus países de origen (Laguerre, 1998).

---

<sup>11</sup> Los problemas y asuntos más inmediatos, con relación por ejemplo a la distribución del dinero o a la coordinación para el envío de encomiendas, rara vez son discutidos en las videocartas. Estos asuntos son acordados por teléfono usando tarjetas telefónicas satelitales muy baratas, que permiten conversaciones de una o dos horas entre Estados Unidos y Perú por cinco dólares.

Sin embargo, se le ha prestado poca atención a la performatividad y acción ritualizada que conllevan estas transacciones, incluyendo su documentación visual y circulación transnacional.

El segundo género examinado aquí —el que llamo los «videos de evidencia»— consiste en «grabaciones documentales» filmadas ya sea por los migrantes urcumarquinos que donan dinero u otros regalos para las autoridades locales en Perú, en nombre de las asociaciones de migrantes en los Estados Unidos, o bien por las autoridades municipales u organizaciones sociales en Perú que documentan el progreso de los proyectos desarrollados gracias al apoyo de los migrantes en el extranjero. Llamo a estas cintas videos de evidencia debido a que su intención es crear una prueba visual del acto de enviar dinero o regalos.

La grabación en video de las donaciones de dinero o regalos se ha convertido en una práctica habitual en el desarrollo de proyectos iniciados por migrantes en entornos transnacionales (Smith, 2005, p. 64). Todas las partes involucradas usan esta forma de «evidencia visual» para documentar sus esfuerzos ya sea como donantes o beneficiarios. Mientras los migrantes que visitan su pueblo de origen usan los videos para mostrar, a su vuelta a los Estados Unidos, que la donación fue entregada en forma apropiada, las autoridades locales de Urcumarca los pueden emplear, aunque quizás de modo menos riguroso, para documentar que una obra determinada progresa de acuerdo a lo presupuestado y así asegurar que la ayuda no se interrumpe. Desde esta perspectiva, los videos de evidencia tienen un fuerte componente performativo en el sentido del «mostrar hacer» de la capacidad de gestión para el desarrollo.

Los videos de evidencia normalmente se basan en formas particulares de representar la *performance* de la entrega (regalo/donación/transferencia), que a menudo proyectan un sentido de solemnidad, de propiedad y de legitimidad al acto de transferir dinero o regalos. Comencé a prestar atención al uso del video como documento de la transferencia de dineros colectivos cuando hice el trabajo de campo en Urcumarca en la sierra central de Perú y entre los migrantes urcumarquinos en Washington DC y Silver Spring en 2004. Ese año, el Club Unión Urcumarca<sup>12</sup>, una

<sup>12</sup> Club Unión Urcumarca es un seudónimo del nombre real de la asociación. Aunque la mayoría de sus miembros actuales, si no todos, provienen del distrito de Urcumarca, los fundadores esperaban que la institución creciera e incorporara a los migrantes de los 33 distritos de la provincia de Jauja, constituyendo una especie de agrupación mayor que cobijara a clubes distritales para convertirse así en una organización hermana (y rival) del Club Huancayo, el club de migrantes de la sierra central de Perú más antiguo de Washington. Sin embargo, el Club Unión Urcumarca nunca pudo integrar a migrantes de áreas distintas a su distrito, por lo que ha permanecido como una entidad muy «local», basada exclusivamente en la identificación con un barrio particular dentro del pueblo de Urcumarca. Entre los objetivos señalados en su declaración de principios está el de trabajar por «la prosperidad y progreso del distrito de Urcumarca». El club organiza eventos para la comunidad urcumarquina de Maryland, el más importante de los cuales es la fiesta de carnavales con *cortamonte*. En estos eventos recaudan fondos

asociación regional que congrega a migrantes de este origen que viven y trabajan en Maryland y Washington DC, había decidido donar uniformes de fútbol para la liga local de Urcumarca en conmemoración del aniversario del distrito en setiembre de ese mismo año.

El dinero fue recolectado a través de actividades de recaudación comunes entre los migrantes en los Estados Unidos, como las *polladas*. La capacidad de recaudación de una *pollada* depende de la habilidad del organizador para apelar a las redes sociales ya existentes (familia, vecinos y miembros de la comunidad) y vender exitosamente la mayor cantidad posible de tarjetas por adelantado («colocar las tarjetas»), estableciendo así un compromiso entre los posibles benefactores para que asistan al evento. El Club Unión Urcumarca recauda normalmente entre ochocientos y dos mil dólares en una *pollada* a la que asisten miembros de la comunidad urcumarquina del área. Gracias a que estos donan la comida y la cerveza, y después pagan por su consumo en el evento, resulta sencillo juntar el dinero. Fue necesaria solo una *pollada* para comprar uniformes para toda la liga de fútbol de Urcumarca.

Melanie, hija de Nelly, es la secretaria de deportes del Club Unión Urcumarca. Este cargo la hizo responsable de la «entrega» de los uniformes de fútbol que la comunidad en los Estados Unidos había comprado para la liga local. Después de recibir sus papeles de residencia y su permiso de trabajo en el año 2002, Melanie se convirtió en una migrante que podía viajar sin restricciones entre Washington DC y Urcumarca. En setiembre de 2004, cuando tenía 21 años, Melanie volvió a su tierra por primera vez desde que migró a Estados Unidos en 1992, acompañada por su hermana menor, Doris, y su madre, Nelly, para participar en la fiesta religiosa anual que celebra a la Virgen de Asunción, patrona del pueblo de Urcumarca. Esta festividad también coincide con el aniversario del distrito<sup>13</sup>.

El 15 de setiembre, muy temprano en la mañana, las autoridades municipales de Urcumarca, junto a tres jugadores de la liga de fútbol local, llegaron hasta la casa del padre de Nelly en el pueblo para recibir la donación. El día anterior Melanie me había invitado a la ceremonia y me precisó la hora. Gracias a que me hospedaba a solo una cuadra de allí llegué temprano y cuando ofrecí mi ayuda Melanie me pidió

---

para apoyar proyectos de desarrollo de pequeña escala y proyectos cívicos para su distrito, dirigidos a presentar un tipo de ideología del progreso que los migrantes quieren cultivar. Examinó este aspecto con más detalle en Berg, 2007.

<sup>13</sup> Melanie nunca ha vivido en Urcumarca, aunque el club era el espacio social más importante para su madre en Washington DC. Melanie y su hermana Doris han asistido a los encuentros y reuniones sociales desde que llegaron a los Estados Unidos como niñas pequeñas. A pesar de que su formación y educación escolar fue entre norteamericanos y otros niños inmigrantes, Melanie permaneció vinculada a la organización, incluso cuando fue a la universidad en otro estado.



que instalara la cámara en el pequeño jardín de la casa de su abuelo. Repasamos el guión de lo que iba a ocurrir y Melanie calculó el lugar donde ella estaría de pie con la cámara, de acuerdo a donde sucedería la «acción». Finalmente, cerca de las nueve de la mañana, el alcalde se presentó junto con otras autoridades locales. Ellos traían dos cajas de cerveza para corresponder la donación y mostrar aprecio e interés por reforzar aún más los lazos con el Club Unión Urcumarca y «los residentes en los Estados Unidos», que es como llaman los urcumarquinos del pueblo a los migrantes en ese país.

Mientras Melanie y yo terminábamos de instalar la cámara, Nelly recibía a las autoridades con un vaso de gaseosa y una bandeja con caramelos y galletas, comprados en una tienda *Best Buy* de Washington DC unos días antes de salir para Perú. Finalmente, el montaje estuvo listo, la cámara grabando y comenzó la ceremonia (figura 1). En primer lugar, los uniformes fueron extendidos sobre una frazada en el piso del patio y luego contados. Después Nelly ofreció oficialmente la donación al alcalde en nombre de la Unión Jauja y de todos los miembros que colaboraron, cuyos nombres leyó en una lista. A continuación se dieron la mano y el secretario municipal escribió a mano un informe en el libro de actas; luego todos los presentes, incluida yo —la antropóloga—, firmamos como testigos de la entrega.



**Figura 1.** Documentando la «entrega» en Urcumarca  
(foto de Ulla Berg, setiembre de 2004).

El alcalde y los jugadores de fútbol, que en el intervalo se habían vestido con los uniformes para aparecer con ellos frente a la cámara, dieron las gracias al tiempo que ofrecían cervezas a Nelly y Melanie para expresar su gratitud por la contribución (figura 2). La cámara siguió grabando sobre un trípode y Melanie apareció también en la cinta. Los futbolistas aprovecharon la oportunidad para mencionar otras necesidades y el alcalde, que era un político hábil, se me acercó —a la antropóloga extranjera— para conversar sobre la donación de un botiquín de primeros auxilios para la liga de fútbol cuando celebraran un nuevo aniversario del distrito el año siguiente<sup>14</sup>. Mi consentimiento aparece en la grabación. Se tomaron fotografías y al terminar la ceremonia Melanie apagó la cámara.



**Figura 2.** Escenificando la «entrega» en Urcumarca (foto de Ulla Berg, setiembre de 2004).

De vuelta en Maryland, el video de Melanie fue exhibido en la siguiente reunión del directorio de Unión Jauja, en la cual los miembros del club —tanto los que habían viajado a Urcumarca como los que se quedaron en DC— compartieron sus impresiones de la fiesta y discutieron, sobre la base del video, la entrega de los uniformes y las nuevas solicitudes que habían recibido de agrupaciones locales y personas que

<sup>14</sup> Debido a que no pude asistir al aniversario del distrito en 2005, coordiné el envío de mi donación con Nelly, que también ese año viajó a Urcumarca.

necesitaban apoyo para obtener desde computadores para la oficina municipal hasta útiles escolares para una de las escuelas primarias. Los videos de evidencia rara vez son exhibidos más de una vez. Más importante que su circulación y exhibición posterior es la filmación misma y la forma en que hace más «oficial» y solemne la ceremonia de entrega, lo que constituye el aspecto más significativo de su producción. La mayoría de los videos de evidencia se archiva y conserva junto al resto de los registros institucionales de la Unión Jauja, como el libro de actas o cartas antiguas de instituciones o agrupaciones de Urcumarca dirigidas al club.

### Videos de fiestas

El tercer género de videos que analizo aquí es el que llamo «videos de fiestas». Este género comprende festivales dedicados a los santos patronos de la localidad y otras celebraciones que marcan el calendario anual y las festividades de las comunidades andinas peruanas. En los Andes los homenajes a los santos patronos y otras festividades religiosas son importantes eventos sociales que marcan el calendario anual y organizan no solo el ciclo de productividad agrícola, sino también la vida social de una comunidad (Arguedas, 1953; Cánepa Koch, 1998 y 2001; Millones & Millones, 2003; Romero, 2004). Así como las fiestas son esenciales para la reproducción social de las comunidades andinas, lo son también para las comunidades migrantes andinas en Lima o en el exterior (Cánepa, 2006; Gelles & Martínez, 1993; Paerregaard, n. d). La mayoría de los migrantes andinos en los Estados Unidos que consiguen volver al Perú trata de hacer coincidir su viaje casi siempre con el calendario religioso de su comunidad de origen. Muchos lo hacen porque han asumido el papel de *alférez* o *mayordomo* o están comprometidos por acuerdos de reciprocidad con otros *mayordomos*, y ofrecen comida, cerveza o dinero para pagar la *banda* que amenizará los festejos.

En la sierra central, así como en otras regiones del Perú, las celebraciones patronales tienen su propio camarógrafo, que filma la celebración completa y edita la grabación en una serie de secuencias que alcanzan normalmente entre dos y diez horas de material. Las grabaciones siguen la secuencia festiva (usualmente de varios días de duración) y se componen de escenas en vivo (*b-roll* y entrevistas con los participantes) combinadas con imágenes fijas del pueblo y atracciones turísticas de las zonas cercanas. Los migrantes que vuelven a Perú para comprometerse con el patrocinio de fiestas están usando cada vez más esta práctica visual como una forma de documentar su apoyo no solo para los habitantes del pueblo y sus familiares en Lima y otras ciudades, sino también para la familia y la comunidad migrante en el extranjero.

La circulación transnacional de estos videos de fiestas es de este modo una extensión de una práctica ya existente dentro de Perú, pero que le da un nuevo significado.

El video se vuelve evidencia de «haber estado allí» y por lo tanto es un referente de autenticidad y de autoridad (ver Cánepa, 2006). A diferencia de los otros géneros de video examinados aquí, los videos de fiestas son intercambiados por dinero. En el valle del Mantaro en Perú, aquellos que documentan celebraciones más grandes y conocidas son también vendidos en tiendas de Huancayo o Jauja, y promovidos ante los turistas que pasan por la región como parte de una «colección de herencia cultural».

Cuando los migrantes de Urcumarca que viven en los Estados Unidos comenzaron a regresar a su pueblo de origen alrededor del año 2001, llevaron de vuelta videos de las celebraciones patronales en honor a la Virgen de la Natividad. Con el deseo de compartir las imágenes de sus experiencias con los paisanos que no podían viajar al Perú debido a que carecían de estatus legal, estos videos se han hecho cada vez más populares y fundamentales para construir e imaginar lazos continuos con el pueblo de origen. Muchos de los migrantes que regresaban al Perú desde Washington DC y Maryland, y participaban como *mayordomos* en la fiesta patronal de Urcumarca, contrataban a la misma persona —«El Yanamarquino»— para que les hiciera la filmación. El Yanamarquino, un habitante de un pueblo vecino, ha hecho videos de las fiestas de Urcumarca y del resto de los valles de Yanamarca y Mantaro durante varios años. Este hombre no tenía formación cinematográfica especial, sino que comenzó su negocio cuando tuvo acceso a una cámara de video a través de un familiar. El Yanamarquino estaba satisfecho con los acuerdos que lograba con los migrantes que regresaban para los festejos. Él ha ganado más dinero filmando para los migrantes de Estados Unidos que por cualquier otro evento del ciclo ritual. Durante los tres a cinco días que dura una fiesta, graba entre diez y quince horas de cinta que después edita hasta alcanzar el tiempo que le ha solicitado la persona que contrató sus servicios (normalmente el *mayordomo* o *alférez*). Muchas veces, como ya se ha dicho, las únicas ediciones del material son las propias de cámara.

En general los videos son una crónica de los distintos acontecimientos en orden cronológico (víspera, día central, etcétera), entrelazados con entrevistas al *alférez*, a los miembros de su familia, a sus ayudantes (*priostes*, *brazos*) y otros invitados. Algunos camarógrafos incorporarán a la narración imágenes del pueblo y lugares cercanos, especialmente lo que ellos consideran atracciones turísticas, ya sea al comienzo o a lo largo del video. Con la proliferación de nuevas tecnologías y programas de edición digital se están haciendo ediciones finales cada vez más elaboradas usando múltiples efectos y recursos tecnológicos.

En 2004, El Yanamarquino le cobró 375 soles (alrededor de 120 dólares) al *mayordomo* para filmar los cuatro días de la fiesta patronal, incluyendo el evento de la víspera. Una vez finalizada esta, me acerqué a El Yanamarquino para preguntarle

si podía comprar una copia de la grabación. Él me preguntó a su vez si me interesaba la versión «corta» o la «completa» y me dijo que esta última sería más cara.

Los propósitos y motivaciones para grabar una fiesta son muchos, dependiendo de quienes realicen la filmación. Una motivación clave para el migrante al exterior es el posterior uso del video para validar reclamos de estatus social mediante la comparación con las celebraciones de años anteriores. Es evidente que hay un elemento de competencia y estatus en el hecho de haber patrocinado la festividad más concurrida, con la mejor *banda y orquestas típicas* del área, así como abundancia de comida y cerveza no solo para los invitados del *alférez*, sino para todos en el pueblo. Hay mucho en juego para el patrocinador de una celebración, que sabe que la gente hará comentarios y juzgará cada aspecto de su *performance* como *alférez*: la calidad (y cantidad) de la comida, la disposición de los músicos para tocar hasta tarde, el número de asistentes y la cerveza donada.

En 2004, Paulino fue el *alférez* de la fiesta en honor a la Virgen de la Natividad en Urcumarca y contrató a El Yanamarquino para filmarla. Le indicaba cuidadosamente lo que debía grabar y a quiénes debía pedirle comentarios. Una de las condiciones era que evitara grabar a las personas que estaban muy borrachas y en caso de que ocurriera debía editar el video para dejarlas fuera. «No quiero que las personas en el extranjero vean ese aspecto de la fiesta», me explicó Paulino en una entrevista en Urcumarca. «Yo nunca me emborracho en público. Se supone que el *alférez* dirija la fiesta y se asegure de que todo esté listo y hecho a tiempo. Si estás muy borracho, ¿cómo se supone que lo vas a conseguir?»<sup>15</sup>. Paulino le había indicado también a El Yanamarquino a quiénes no debía filmar, sobre todo a aquellos participantes que no tenían buenas relaciones con su familia extendida. No quería ninguna crítica espontánea de personas que aprovecharan una presencia indeseada en el video para expresar opiniones desfavorables en torno a la festividad.

En una cena durante el primer día festivo, una profesora del jardín infantil local se quejaba por el hecho de que se gastara tanto dinero en cerveza y alcohol en tanto no había sido donado dinero para su jardín infantil. Paulino le explicó que si ella deseaba recibir una donación para su escuela podía presentar una petición por escrito a él o a su organización para que fuera considerada entre las otras peticiones que recibían. La profesora continuó con sus quejas. Esta discusión, que aparece en la cinta original, fue eliminada de la que Paulino finalmente se llevó a Estados Unidos. Ser testigo de este hecho me hizo tomar más conciencia de la importancia de la edición de estas cintas y del tipo de censura que produce en conjunto con su circulación.

<sup>15</sup> Entrevista en Urcumarca, 19 de septiembre de 2005.

De vuelta en los Estados Unidos, los videos circulan y a veces son copiados entre los familiares y paisanos, aunque a menudo la primera exhibición es organizada en la casa del patrocinador de la celebración. Aquí es donde se comenta sobre la fiesta y se reflexiona en torno a la relación de la colectividad con el lugar de origen. En muchas ocasiones, cuando visitaba a urcumarquinos en Maryland, me invitaban a sentarme en su sala, frente a un televisor, y casi inmediatamente me mostraban un video de Urcumarca. Esta exhibición generalmente se alterna con conversación y la atención que se le presta a las imágenes depende en mayor o menor medida de si algo en la pantalla captura la atención de los espectadores presentes o si la conversación en el ambiente parece tener más importancia que las imágenes en la pantalla del televisor. La exhibición también era combinada con otras actividades domésticas como cocinar, tejer, hablar por teléfono o ayudar a los niños con las tareas de la escuela (figura 3). Las imágenes de las fiestas actúan siempre como un estímulo para la conversación inmediata acerca del pueblo y de sus habitantes y también de la condición migrante. Cuando Asunción, la madre de Paulino, que no había vuelto a Urcumarca en muchos años debido a su situación inmigratoria, veía una cara conocida en la pantalla o a alguna persona haciendo una declaración, comenzaba a dar una larga explicación acerca de la familia de esa persona, cuál había sido su destino durante los años de violencia política en ese lugar o cuál era su opinión general sobre ellos.



**Figura 3.** Manuel y familia mirando un video de la fiesta de Urcumarca en Silver Spring (foto de Ulla Berg, mayo de 2005).

En este sentido, participar de la exhibición de videos con migrantes da como resultado encuentros etnográficos muy útiles<sup>16</sup>. Aunque en las primeras semanas y meses posteriores a la fiesta el video posee valor agregado, la mayoría tiene una «vida útil» larga, gracias al continuo interés de los migrantes en los Estados Unidos por reproducir su relación con la localidad de origen. La cinta de Paulino había estado en circulación durante varios meses cuando lo visité por primera vez en Silver Spring a comienzos de 2005. No obstante, las cintas eran mostradas frecuentemente no solo al etnógrafo, sino también a otros visitantes a su casa. De hecho, en mi primera visita a Silver Spring, varios urcumarquinos asentarían reconociéndome cuando era presentada, y algunos mencionarían abiertamente que me habían visto en un video bailando con su padre en la plaza de Urcumarca o conversando con su tía en la noche de la víspera. Este particular video en Urcumarca, fiesta en la que yo había participado cuando hice allí mi trabajo de campo en el 2004, resultó ser una ventaja metodológica para mi investigación, en el sentido de que me hizo más fácil el acceso a la comunidad migrante urcumarquina en Maryland y Washington DC.

### CONSECUENCIAS INDESEADAS Y VISIBILIDADES DESAFORTUNADAS

Como mencioné en la introducción, tanto los migrantes como sus familiares en Perú están muy interesados en el control de la información: qué consideran apropiado para la circulación transnacional y qué, en cambio, es conveniente dejar fuera de la grabación para evitar tensiones dentro de la familia y la comunidad. Hay ocasiones en que los videos presentan cierta información sobre personas o eventos en particular que pueden tener consecuencias y efectos sociales y morales, en su circulación transnacional, no deseados originalmente. Más aún, ciertos migrantes cuestionan y reevalúan esta circulación de «evidencia visual» porque puede debilitar otras narrativas que se movilizan sobre el éxito en los Estados Unidos<sup>17</sup>. Voy a presentar algunos ejemplos.

Hace dos años Fabiola compró una pequeña cámara de video para sus padres y la envió a Huancayo por medio de una parienta que viajaba a Perú. Por un tiempo la cámara fue el centro de atención de la familia y la conservaban como a un tesoro, aunque era más observada que usada. A pesar del interés en la cámara, les tomó varios meses a los padres y hermanos de Fabiola hacer una grabación donde estuvieran todos y enviarla después a Washington DC. La mayor parte de la grabación fue hecha

<sup>16</sup> Las fotografías operan de la misma forma. Para una discusión metodológica sobre evocación fotográfica, ver Bunster, 1977 y Harper, 2002.

<sup>17</sup> Por ejemplo Mahler (1995) le pregunta a un salvadoreño de Long Island qué pensaba él de la idea de grabar a los inmigrantes en video y luego enviar las cintas a sus casas en El Salvador. Su respuesta fue la siguiente: «Eso nunca funcionaría porque nadie quiere que su familia vea como vivimos *realmente* en los Estados Unidos» (Mahler, 1995, p. 88, énfasis en el original).

en la sala «oficial» en la entrada de la casa, y en menor medida en la cocina y en otra sala que Fabiola había ordenado construir en el fondo de la casa. Doña Julia y don Mariano, los padres de Fabiola, intentaron en un comienzo filmar las renovaciones de la casa para las que la hija había enviado dinero. Cuando lograron usar la cámara estaban reconstruyendo la fachada de la casa, ampliando la sala de la entrada y el acceso. Para disimular la construcción y especialmente el hoyo en la pared mientras filmaban, habían cubierto toda la pared de la sala que se veía desde la calle con un plástico azul. Una tía de Fabiola estaba de visita ese día y sabía que Julia y Mariano estarían haciendo un video para enviar a su sobrina en los Estados Unidos. Pedro, el hermano menor de Fabiola, era el encargado de filmar. La tía le envió saludos sentada en el sofá y nadie notó que parte del plástico azul se veía al fondo del encuadre.

La cinta fue enviada unos días después con un familiar que regresaba a Washington DC. Cuando Fabiola recibió el video, reaccionó inmediatamente al ver el hoyo en la pared de la sala cubierto con el plástico azul. ¿Cómo era posible que después de todo el dinero que ella había enviado para renovar la casa, los muros estuvieran cubiertos con un plástico azul barato, como el que usan en el mercado de Huancayo? ¿Y cómo era posible que recibieran a las visitas en esa sala cuando ella había dejado bien en claro a sus padres que recibieran a todos, incluso a la familia, en la nueva sala? Fabiola estaba furiosa y llamó a sus padres esa misma tarde. Ellos se excusaron explicando que habían cubierto la pared *justamente* porque había un hoyo y el *maestro* no había podido venir en varias semanas, todo lo cual enojó aún más a Fabiola. «¿Cómo pueden ser tan informales?», me dijo ella tiempo después, cuando conversamos en Washington acerca del incidente. La frustración provocada había arruinado la tarde para todos. «Mi hija estaba furiosa», dijo doña Julia cuando terminó de contarme la historia. «No es bueno para la salud. Ella tiene problemas de estómago y no es bueno para ella enojarse. Y todo por el *maldito hueco*»<sup>18</sup>. Pasaron muchos meses hasta que doña Julia y don Mariano volvieron a tocar la cámara otra vez. La siguiente oportunidad fue cuando un primo grabó una reunión familiar en la casa de un pariente en el barrio de El Tambo, por una solicitud de Fabiola. El primo grabó el video y luego remitió la cinta desde Lima a Washington por medio de una agencia de envíos.

Este ejemplo ilustra varios temas. En primer lugar, la adopción de una tecnología no está libre de problemas. Los padres de Fabiola, una pareja de personas mayores entre los cincuenta y sesenta años, no se sentían al comienzo muy cómodos con la adquisición de la cámara. Incluso con la ayuda del hermano menor de Fabiola, les tomó tiempo y esfuerzo hacer su primera videocarta. A causa de la negativa reacción de su hija al ver el video debido a las situaciones no resueltas en la renovación de la casa, Julia y Mariano

<sup>18</sup> Entrevista en Huancayo, septiembre de 2004.



perdieron la confianza que habían adquirido en el uso de la cámara. Llegaron a considerarla como una incitadora de conflictos, que había hecho reaccionar a su hija de un modo que se salía de las habituales normas locales de respeto por las personas mayores.

En general, hay mucho en juego en la comunicación transnacional y todos los participantes manejan el tipo de información que consideran adecuado de acuerdo a criterios y demandas sociales, materiales y morales. El uso «apropiado» de los envíos de dinero es siempre un tema delicado en muchas familias transnacionales, especialmente cuando los parientes en Perú dependen económicamente de la ayuda que reciben de quienes viven en el exterior. Normalmente los familiares aquí están ansiosos por informar que el dinero ha sido usado de forma apropiada y que no han incurrido en ningún mal manejo. Muchos de los migrantes en los Estados Unidos pagan por reconstrucciones de casas y por electrodomésticos, y exigen fotografías o videos del progreso logrado. Esto hace vulnerables a las familias frente a las demandas de sus parientes en el exterior, al menos si buscan que la ayuda continúe. A diferencia de las conversaciones telefónicas, en las que los informes de los progresos en la construcción pueden ser fácilmente manipulados, la evidencia visual del video genera expectativas, dado que lo que aparece allí es *la* verdad. En consecuencia, pueden surgir tensiones cuando la evidencia «supera» la intención de su producción y el video es interpretado de forma indeseada.

Los rumores y chismes circulan y estructuran la vida social en una comunidad transnacional como en cualquier tipo de colectividad. Otro ejemplo de consecuencias indeseadas en la circulación transnacional de videos ocurre cuando uno de ellos coincide con un rumor o chisme ya existente y lo magnifica. Desde hace un tiempo existía el rumor de que Paulino tenía una aventura amorosa con una paisana de Urcumarca que ahora vive en Lima, aunque nunca se reveló evidencia que demostrara su certeza. En enero del 2005, Paulino viajó a Urcumarca sin su esposa e hijos para participar en las celebraciones de año nuevo en el pueblo. Volvió 10 días después con las cintas de la fiesta. Vi el video en cuestión en casa de la madre de Paulino, mientras su esposa, Celestina, aún estaba en su trabajo. «Es mejor que veas esto ahora» me dijo Asunción, la madre de Paulino, «porque Celestina se molesta mucho cuando ve esta cinta [...] Nunca la pongo cuando ella anda por aquí». En una escena había imágenes de Paulino bailando con la paisana. Ante mis ojos no había nada ni remotamente romántico en la secuencia de baile que aparecía la cinta. Aunque Paulino negó continuamente cualquier conexión afectiva con la paisana en cuestión, el rumor que se había propagado antes de que la cinta misma circulara daba el contexto social de interpretación para las imágenes que allí se veían. La madre de Paulino terminó la conversación diciendo: «Él debió haber sabido que esto podría pasar. Él sabe que ella [Celestina] es muy celosa, ¿por qué trajo entonces la cinta? Él podría haber evitado todos estos problemas si no fuera por el video».

## CONCLUSIÓN

Quisiera terminar este artículo haciendo referencia a una anécdota que involucra la filmación que yo misma hice durante mi trabajo de campo. En marzo de 2005, a pocos meses de comenzar dicho trabajo en Washington DC, fui invitada por miembros de la asociación de migrantes urcumarquinos en Maryland a participar en los carnavales anuales en Silver Spring. Como en muchas comunidades de la sierra central de Perú, los carnavales en Maryland se celebran con el tradicional baile de *cortamonte* como actividad principal. Decidí filmar el evento porque sabía que la grabación me podría ser útil después, cuando visitara a los familiares de los migrantes a mi regreso a Perú ese año. Hice grabaciones de los preparativos (preparación del almuerzo, decoración del árbol), de la llegada de los participantes y del baile de *cortamonte* mismo. Muchos migrantes estaban grabando el evento y la presencia de tantas cámaras de video me pareció que legitimaba el hecho de que yo también lo grabara.

Esa noche, más tarde, Manuel, un joven migrante de 21 años, que había venido a los Estados Unidos siendo un niño, decidió que me presentaría a algunos de los urcumarquinos que aún no conocía. «Llevemos la cámara», me dijo y yo concordé entusiastamente pensando que esta sería una gran oportunidad para obtener imágenes de personas hablando directamente a la cámara, en una verdadera estética de video de fiesta. Empezamos a caminar por el jardín con la cámara preguntándole a los participantes qué opinaban acerca de la fiesta, cuánto tiempo hacía que estaban en los Estados Unidos y si querían mandar saludos a Perú. Lo último —mandar saludos personales a parientes en el extranjero— se hacía siempre en los videos grabados en Perú. Manuel, quien al igual que muchos otros participantes estaba bastante borracho, dirigía las entrevistas como le parecía y yo no me opuse; no obstante, me empecé a sentir cada vez más intimidada y avergonzada por sus intervenciones. Manuel interrumpía a la gente en la mitad de un baile o en medio de una conversación. No mostraba ninguna discreción en su estilo de dirigir las entrevistas. Algunas personas respondían positivamente y solo decían un par de frases educadas sobre la fiesta y de forma autoconsciente agregaban que este evento era una expresión «típica» y «auténtica» de la «cultura» de Urcumarca.

De improviso Juana, la prima de Manuel, llegó bailando y este la agarró del brazo y apuntó la cámara justo a su nariz. «Di algo a la cámara», la invitó. Juana empezó a hablar entusiastamente en inglés y extendió una invitación a todos los norteamericanos que vieran la cinta para que participaran en las festividades del siguiente año. «No, di algo a tus padres allá en casa», la interrumpió Manuel, un poco molesto por su respuesta. «Pero este video no le va a llegar a mis padres, así que por qué les tengo que decir algo a ellos», respondió Juana, sorprendida y ligeramente molesta. El intercambio de comentarios continuó entre los primos hasta que Juana se dio la vuelta

y se alejó. Yo me sentía fatal por el incidente, pero a Manuel pareció no importarle mucho. Traté de argumentar en contra de seguir con las grabaciones, pero mis palabras ya no tenían efecto en él a esa altura de la noche.

Me arrastró hacia la siguiente persona a la vista. Dino Quispe, que vino a los Estados Unidos en 2001, se paró ante la cámara. Yo no había sido formalmente presentada a Dino ni a sus dos hermanos, pero conocía a sus padres en Urcumarca y su hermano mayor, Damián, que vivía en Lima, era mi amigo. Aunque había desarrollado una relación amistosa con la familia Quispe hacia el final de mi trabajo de campo en el Perú, me había tomado varios meses que me hablaran acerca de sus familiares en los Estados Unidos. Más tarde supe que Dino le había dado instrucciones a sus padres de que no comentaran con nadie acerca de él o de sus hermanos, ni de cuándo o cómo se habían ido de Perú. Algunas personas en el pueblo aún pensaban que los hermanos Quispe vivían en Lima. Esto se debe a que los migrantes frecuentemente consideran que publicitar la intención de migrar puede traer mala suerte a la empresa y seguramente los hermanos Quispe tenían varios intentos fallidos de migración tras ellos.

La primera reacción de Dino ante la cámara fue preguntar: «¿Para qué es esto, quién va a ver esta grabación?». Manuel le dijo que yo estaba haciendo un estudio, que conocía a sus padres en Urcumarca y a su hermano en Lima, y que regresaría a Perú el próximo mes y les mostraría el video. Dino fue más allá, preguntando sobre el tema de mi estudio, quién lo financiaba y cuál era su propósito. Aun estando detrás de la cámara, repentinamente era yo la que estaba siendo entrevistada. Traté de responderle de la forma más breve y general que pude. Por suerte terminamos la conversación en términos amistosos y Dino decidió mandarle saludos en el video a su padre Alejandro Quispe en el pueblo, y a su hijo Chris y a su esposa en Lima, a quienes esperaba poder traer a los Estados Unidos en un futuro cercano: «No te preocupes hijo, muy pronto tú estarás bailando en las fiestas aquí», le prometió en la grabación.

De acuerdo al ejemplo discutido más arriba, es claro que no todos tienen el derecho ni están autorizados a producir materiales visuales para su circulación en un circuito transnacional determinado. La ambigüedad de mi presencia en la fiesta, en primer lugar; las formas en las que ciertos urcumarquinos entendieron (o no entendieron) el propósito de mi estudio y mis relaciones con los miembros de sus familias de vuelta en Perú complicaban mi posición no solo como participante, sino como alguien que graba el evento y lleva las cintas a Perú. Para los asistentes, mis cintas tenían un significado distinto que las filmadas por ellos mismos o aquellas por las que ellos habían pagado a alguien del lugar para que las filmara. Evidentemente, yo no era simplemente una versión gringa de El Yanamarquino. Mi posición era más ambigua, mis cintas diferentes, sus rutas de circulación ignoradas y mis intenciones no del todo conocidas.

Por lo tanto, ¿qué diferencia hace la circulación de estas tecnologías comunicativas, como videos caseros, en las vidas de familias y comunidades transnacionales? No hay ninguna duda de que las actuales tecnologías de comunicación global les han abierto a dichas familias y comunidades la posibilidad de estar cada vez más interconectadas económica y socialmente, y a los migrantes la capacidad de mantener el sustento, reclamar estatus y poder, y poner en práctica lealtades y alianzas en más de un contexto a la vez. Pero aunque el uso del video pueda proveer una herramienta crucial para las estrategias de autoconstrucción de comunidades y grupos sociales (Ginsburg 1991; Himpele 2002; Kolar-Panov 1996, 1997; Schein 2002), tales prácticas están con frecuencia distribuidas desigualmente y su acceso es diferenciado. De hecho, tanto el flujo de tecnologías comunicativas como los videos discutidos en este trabajo están altamente estructurados e insertos en jerarquías sociales y estructuras de poder locales.

Queda claro, a partir de los ejemplos discutidos anteriormente, que los circuitos transnacionales en los cuales estos videos caseros circulan no están exentos de la mediación por asuntos de poder, y que tanto los productores como los espectadores en ambos lados ocupan una posición desigual. Por lo mismo, la direccionalidad del flujo es de gran importancia. Los migrantes en los Estados Unidos usualmente tienen más capacidad para controlar la circulación transnacional de videos que sus contrapartes en Perú. Y los miembros más jóvenes en contextos de familias transnacionales con frecuencia están además más capacitados que sus contrapartes de mayor o avanzada edad para tener éxito con las nuevas tecnologías. En suma, mientras la circulación de videos sí provee nuevas posibilidades para estar presente mientras se está ausente, para conectar lugares distantes y mundos sociales, y para construir y reflexionar sobre pertenencia y localidad, dichos videos también crean nuevas expectativas y obligaciones sociales e imponen presencia, lo que puede traducirse en un aumento de control social y de poder de algunos participantes sobre otros.

## BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, Arjun (1996) *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Public Worlds, Vol. 1. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- Arguedas, José María (1953). Folklore del Valle del Mantaro. *Folklore Americano* 1 (1), pp. 101-293.
- Askew, Kelly y Richard Wilk, eds. (2002). *The Anthropology of Media: A Reader*. Oxford y Massachusetts: Blackwell.
- Bauman, Richard (1992). Performance. En Richard Bauman (ed.), *Folklore, Cultural Performance, and Popular Entertainment. A Communications-centered Handbook*. Nueva York: Oxford University Press.

- Berg, Ulla D. (2007). *Mediating Self and Community: Membership, Sociality, and Communicative Practices in Peruvian Migration to the US*. Tesis para optar el grado de Ph. D., Universidad de Nueva York.
- Bunster, Ximena (1978). Talking Pictures: A Study of Proletarian Mothers in Lima, Peru. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 5 (1), pp. 37-55.
- Cánepa Koch, Gisela (1998). *Máscara, transformación e identidad en los Andes*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Cánepa Koch, Gisela (2001). La fiesta en el Perú. En Luis Millones y Villa Rodríguez (eds.), *Perú: El legado de la historia*. Sevilla: Fundación El Monte.
- Cánepa Koch, Gisela (2006). Redefining Andean Sacred Landscapes and identities: Authenticity, Migration, and Visual reproduction in Andean Religious Rituals. En A. Gálvez (ed.), *Performing Religion in the Americas: Media, Politics, and devotional Practices of the Twenty-First Century*. Londres, Nueva York y Calcuta: Seagull.
- Dornfeld, Barry (1998). *Producing Public Television, Producing Public Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Foucault, Michel (1979). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nueva York: Vintage.
- Gelles, Paul & Wilton Martínez (1993). *Transnational Fiesta*. Documental en video. Berkeley Media.
- Ginsburg, Faye (1991). Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology* 6, pp. 92-112.
- Ginsburg, Faye (2007). *Rethinking the Digital Age*. EASA Media Anthropology Network Working Paper Series. Online. <http://www.media-anthropology.net/workingpapers.htm>
- Ginsburg, Faye, Lila Abu-Lughod & Brian Larkin, eds. (2002). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley, Los Angeles; Londres: University of California Press.
- Goffman, Erwing (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nueva York: Anchor.
- Goldring, Luin (1998). The Power of Status in Transnational Social Fields. En Luis Eduardo Guarnizo y Michael Peter Smith, eds. *Transnationalism from Below* (pp. 165-195). New Brunswick y Londres: Transaction.
- Guarnizo, Luis (2003). The Economics of Transnational Living. *International Migration Review* 37 (3), pp. 666-699.
- Harper, Douglas (2002). Talking about Pictures: A case for Photo Elicitation. *Visual Studies*, Vol. 17 (1), pp. 13-26.
- Himpele, Jeff (2002). Arrival Scenes: Complicity and Media Ethnography in the Bolivian Public Sphere. En Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod & Brian Larkin, eds. *Media*

- Worlds: Anthropology on New Terrain* (pp. 301-316). Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- Kolar-Panov, Dona (1996). Video and the Diasporic Imagination of Selfhood: A Case study of Croatians in Australia. *Cultural Studies* 10, pp. 288-314.
- Kolar-Panov, Dona (1997). *Video, War, and the Diasporic Imagination*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Laguerre, Michel S. (1998). *Diasporic Citizenship. Haitian Americans in Transnational America*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Levitt, Peggy (2001). *Transnational Villagers*. Berkeley: University of California Press.
- Mahler, Sarah (1995). *American Dreaming. Immigrant Life at the Margins*. Princeton: Princeton University Press.
- Millones, Luis & Renata Millones (2003). *Calendario tradicional peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Paerregaard, Karsten (s/f). The Show Must Go On: The Role of Fiestas in Andean Transnational Migration. De próxima aparición en *Latin American Perspectives*.
- Poole, Deborah (1997). *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.
- Romero, Raúl R. (2004). *Identidades múltiples: Memoria, modernidad y cultura popular en el Valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Schein, Louisa (2002). Mapping Hmong Media in Diasporic Space. En Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod & Brian Larkin (eds.), *Media Worlds: Anthropology on New Terrain* (pp. 229-244). Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- Smith, Robert C. (1998). Transnational Localities. Community, Technology, and the Politics of Membership within the Context of Mexico and U.S. Migration. En Luis Eduardo Guarnizo y Michael Peter Smith (eds.), *Transnationalism From Below* (pp. 196-238). New Brunswick, y Londres: Transaction.
- Smith, Robert C. (2005). *Mexican New York: Transnational Lives of New Immigrants*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Sreberny-Mohammadi, Annabelle & Ali Mohammadi (1994). *Small Media, Big Revolution*. Minneapolis: Minnesota University Press.

## IMAGEN QUE NOS MIRA: VEDETTES PERUANAS CONVOCANDO SIGNIFICADOS SOCIALES

Alexander Huerta-Mercado<sup>1</sup>

Elvira Palomino y su hermano se fugaban de las obligaciones que su padre les había impuesto en la chacra de Cañete. Ella gustaba de bailar entre cañaverales mientras su hermano tocaba el cajón, los vecinos ya la conocían como una chica alegre y talentosa. En Lima, la escolar Gladys Trocones bailaba muy bien pero también disfrutaba armando coreografías, mientras sus compañeros preferían las danzas folklóricas. Gladys imitaba a Gloria Trevi, se subía a los mástiles de la bandera, sacaba a bailar a los profesores y se los ganaba con su habilidad para realizar actuaciones memorables.

Ha pasado el tiempo y ambas chicas ya no son escolares sino *vedettes*. El término es polémico pues originalmente se reservaba a una artista que combinara el canto, la actuación y el baile en espectáculos de variedades. Sin embargo, la *vedette* ha migrado y se ha especializado junto con los cambios en su contexto. Las revistas de variedades han desaparecido, lo mismo que los teatros y café-teatros que las presentaban, y han ido cediendo espacio a los *night clubs* para caballeros en donde

---

<sup>1</sup> El presente artículo es parte de un proceso destinado a la consecución de la tesis de doctorado en la Universidad de Nueva York, por lo que agradezco a Gisela Cánepa la oportunidad de articular mis reflexiones en torno a una perspectiva de antropología visual y a mis profesores Tom Abercrombie, Faye Ginsburg, Arlene Dávila y Renato Rosaldo. Tuve la suerte de contar con las observaciones de Norma Fuller que me ayudaron a resolver dilemas teóricos y sobre todo en el momento de hacer entrevistas. En el proceso de recolección de datos para los eventos de este artículo he contado con la ayuda valiosa de Claudia Vargas y, para el trabajo de campo, con la compañía y reflexión en una primera etapa de Silvana García y Luiggi Massa. Para el tiempo de elaboración de este artículo tuve la fortuna de contar con Grace Luján y Tomás Osoreo, quienes también me ayudaron con la consecución de imágenes. Julio Portocarrero ha sido siempre un apoyo en la acción y en la reflexión. ¡Qué intenso es el trabajo de campo! A todos ellos mi gratitud y reconocimiento. Las protagonistas de este estudio han sido las *vedettes* peruanas, muchas de ellas mencionadas con nombre y apellido a lo largo del texto, aunque la investigación abarcó mayor cantidad de testimonios y no terminaría de agradecerles a todas. Las pretensiones académicas del presente artículo no pueden dejar de lado mi voluntad de rendir un homenaje y agradecer a sus protagonistas, no solo por haberme permitido ingresar en su universo, siempre polémico y complejo, sino por garantizarme algo que me llena de optimismo y es que nuestra identidad social no estaría completa sin la ternura, la alegría y la búsqueda del amor de un público del cual todos formamos parte.

las *vedettes* son el espectáculo central. También han ido incursionando en eventos populares al aire libre como conciertos, sorteos y aniversarios, y se han mantenido discretamente presentes en programas televisivos cómicos y musicales. Aun más, el área de mayor migración para las *vedettes* han sido las páginas de los periódicos populares que las han hecho conocidas en un espectro bastante amplio, reformulando las características del oficio.

También han cambiado las definiciones. Si bien es común decir que ya no existen verdaderas *vedettes*, lo cierto es que convencionalmente el serlo define ahora a la bailarina, cuyo reconocimiento posibilita su interacción con el público. Dicho de otro modo, una *vedette* es una bailarina que puede articular un espectáculo por sí misma, goza de reconocimiento público (se le conoce por nombre y apellido en la mayoría de casos y se sabe de su vida privada a través de los periódicos), y su carisma y habilidad permiten que, siendo ella el eje, pueda hacer participar a los espectadores (sobre todo varones) en una *performance* donde siempre se mantendrá como centro y necesariamente tendrá el control. La veremos entonces animando eventos, despedidas de solteros, conciertos de cumbia, bailando en *night clubs*, haciendo comentarios graciosos, sacando a bailar al público y haciéndolo participar en juegos o desafíos que ella se encargará de dirigir. Esta condición de núcleo del espectáculo, que implica una *performance* en vivo y en directo, la define, y sin embargo tendrá necesariamente que articularse con la circulación de su imagen en periódicos, televisión e incluso en su propio calendario, para poder garantizar su existencia como artista, ser contratada, incrementar sus ganancias y poder articular sus redes sociales como tales.

### IMAGEN QUE ARTICULA

Este artículo es sobre la imagen de las *vedettes*, pero —y este es el tema central— gira en torno a articulaciones o, mejor dicho, a la manera en que ellas recrean, convocan o reorganizan a través de sus imágenes una serie de significados, y cómo a partir de dichas imágenes podemos articular los significados que las *vedettes* proyectan. Con ello estoy incluyéndome en las imágenes, como creo que todos lo estamos cuando las interpretamos, independientemente de las intenciones con que lo hagamos.

Imágenes y significados pueden articularse de manera infinita, por lo que a lo largo del trabajo de campo he delimitado tres núcleos en donde circulan las distintas imágenes de las *vedettes*. Tomaré cada uno como un evento e indicaré por un lado el contraste entre lo que vemos y lo que no vemos pero que, estando implícito, otorga poder a la imagen de una chica que tanto en vivo y en directo como en la pantalla de televisión, o en una fotografía de menos de veinte centímetros, nos invita a apreciarla y a entender más acerca de nuestra cultura urbana. Los espacios que he



elegido son los periódicos populares donde se publican sus fotos y se da cuenta de aspectos de su vida, los programas de televisión donde tienen un rol característico en la comicidad, y los espectáculos en vivo que pueden dividirse entre eventos en un escenario al aire libre y actuaciones ante un público restringido a cuatro paredes, un costo en la entrada y un celo por la privacidad, como los *night clubs* y algunas discotecas limeñas.

Cuando analicemos la imagen de las *vedettes* en los espectáculos en vivo discutiremos los desafíos que presenta a los ideales sociales vinculados con el género masculino y las características relacionadas a los grupos sociales. Los ideales reservados al género femenino se examinarán cuando mencionemos las especificidades de la imagen de las *vedettes* en los periódicos. Por último, al estudiar su presencia en los programas cómicos consideraremos los discursos humorísticos que ellas convocan.



**Foto 1.** Gladys Trocones lista para salir al escenario en la discoteca Tequila (foto de Grace Luján, noviembre de 2008).



Foto 2. Gladys Trocones en su casa, entre Winnie Pooh y el autor (foto de Tomás Osore, enero de 2009).

La idea inicial de la investigación consistía en descubrir a la «verdadera persona» detrás de la imagen de la vedette; sin embargo, conforme avanzamos, concluimos que no se trataba de un juego de máscaras sino de imágenes que se negociaban de acuerdo a los espacios, los momentos y las circunstancias que desafían a las distintas performances de la vedette. Estando nosotros mismos integrados en este sistema de interpretaciones era necesario reconocer nuestro rol como parte del proceso de construcción.

### EL DILEMA DEL SIGNIFICADO

He mencionado que este artículo trata, precisamente, sobre articulaciones de significado en torno a una imagen. Esto de por sí se me hace problemático pues, siguiendo la tradición de Roland Barthes, podría encontrar significados en los eventos. Pero los significados los construimos todos y es difícil aceptar que un evento pueda albergar un solo significado. La imagen de la *vedette* ha sido polémica porque el solo hecho de verla en plena *performance* puede generar reacciones de placer, rechazo, indignación, humor o indiferencia, de acuerdo a la percepción de quien aprecia el evento.

Si el consumo me presenta suficientes desafíos al intentar determinar los significados, el nivel de producción de imagen —que fue el área mediante la cual me aproximé primero al fenómeno— me deparó igualmente problemas. Al querer entender, por ejemplo, cómo las *vedettes* construían el personaje que «performaban» en el escenario, me parecía que lo más simple era preguntárselo a ellas. Usualmente encontraba respuestas como «yo soy así» o «siempre he sido coqueta» o «busco ser auténtica». El lector comprenderá la angustia que sentía al no poder descubrir las características que intervenían en la fabricación del rol de *vedette* cuando me aproximé a las chicas con libreta de investigador.

Descubrí que metodológicamente daba por sobreentendido que ellas «performaban» un rol distinto a su propia «realidad» y también, haciendo gala de una suerte de proyección, supuse que ellas problematizarían los procesos de transformación de «chica normal» a «*vedette* en el escenario». Llegué a la conclusión de que ambas categorías no necesariamente tenían que ser distintas y, por otro lado, gracias a la observación de la antropóloga Norma Fuller entendí que las *vedettes* no tenían por qué problematizar su propia *performance* y que incluso el hacerlo les hubiera deparado mayor conflicto que el que siempre encuentran en una sociedad que las reclama juzgándolas constantemente.

Dicho esto, entonces, queda claro que no busco «desenmascarar» a las *vedettes* ni creo ser el propietario de los significados que su *performance* articula, pero sí puedo buscar entender cómo se elaboran los mensajes en el contexto en que se convierten en imágenes y qué otros tantos discursos articulan sus *performances* para ser no solo aceptadas sino también muy queridas (como lo demuestra su popularidad y constante presencia en la cultura popular peruana) en nuestra sociedad.

Entiéndase entonces que hablaré de los elementos propios del contexto social que reúne y presenta una imagen que dice mucho más que solo mostrar una chica mirándonos, sonriéndonos y coqueteándonos desde sus lentejuelas (cada vez usan menos plumas). Considero por último, como ya he señalado, que uno de los personajes incluidos en la imagen es aquel que la interpreta pues todos estamos insertos en nuestras propias maneras de ver las representaciones (Hall 1997).

## EL ESPECTÁCULO PÚBLICO: LA VEDETTE EN EL ESCENARIO

El diario *Ajá* organiza semanalmente, en un escenario implementado para la ocasión, eventos artísticos consistentes en un desfile de cantantes de cumbia, grupos folklóricos y baladistas junto con *performance* de cómicos e, invariablemente, mensajes de un parapsicólogo, conocido como El Huachano, que reparte amuletos prodigiosos. Al final de estos eventos se suele sortear premios entre quienes hayan depositado los

respectivos cupones publicados en el diario. En el 2008 gran parte de la distribución de los premios estuvo focalizada en los taxistas, puesto que se les invitó a participar y ganar el llenado de los tanques de sus autos con gas natural. Ante un reducido número de concurrentes que no llegaba al centenar, en un pequeño escenario acondicionado en uno de los ángulos de un enorme grifo que repartía el mencionado gas, la presentadora invitaba a distintas estrellas del espectáculo en medio de bromas y regalos para el público. La presencia de la *vedette* es entendida prácticamente como el espectáculo central puesto que es ella quien sacará el cupón ganador.

La *vedette* es presentada por el anunciador de manera espectacular: «Con ustedes la bellísima, la sensual, la hermosa...». Ella aparece escoltada por el cuerpo de seguridad de turno, integrado por guardaespaldas de la empresa o por vigilantes uniformados del local en donde actúa. Es recibida por el presentador con beso y abrazo seguidos de un pequeño diálogo en donde la *vedette* anuncia estar feliz con la ocasión y con los asistentes. «¿Quieren bailar conmigo?». Pareciera que es necesario comenzar el espectáculo con algún tipo de interacción con el público. Usualmente las preguntas tienen la intención de provocar una competencia, una confrontación que revele participación de más de un grupo o algún grado de complicidad entre los presentes y la *vedette*. «¿Quiénes son de Alianza? ¿De la U? ¿Del Cristal? ¿Quiénes aguantan más, hombres o mujeres?». Luego la orquesta de turno toca alguna cumbia y la *vedette* baila por un instante demostrando por qué merece ese nombre (lo que mencioné líneas arriba: porque puede articular un espectáculo por sí misma) y a continuación invita a alguien a bailar con ella. Generalmente en este punto suelo esconderme detrás de lo primero que encuentro porque si faltan voluntarios ella elige a quien pueda ayudarla a hacer un espectáculo gracioso. Con frecuencia el discurso lúdico —el chiste— tiene que hacer ganar un acceso: «¿Papito, eres casado? ¿Cumples con tu esposa?».

Cuando el espectáculo termina, llegan los encargados de seguridad uniformados y cubren a la *vedette*, es frecuente que mientras la protegen le pidan a un colega que les tome una foto posando junto a la artista. Después, un grupo nutrido de varones hace cola para conseguir una instantánea junto a ella que no deja de sonreír para los distintos lentes.

Otra locación en donde se realizaron los espectáculos públicos del diario *Ajá* fue en el patio principal de CentroLima, una suerte de galería comercial ubicada precisamente cerca del centro de la ciudad, construida en los ochenta para contrarrestar el comercio ambulatorio. Elvira Palomino concentra todas las miradas y ella lo sabe; en una entrevista posterior señala que es obvio que generará una reacción en los hombres por la poca ropa que lleva y el modo de bailar. Cuando nos recibe en su hogar nos comenta que los ha visto observándola y es consciente de que ella genera cierto asombro. Es cierto.

Elvira es la misma que da inicio a este artículo. Antes de ser *vedette*, estudió educación en un instituto en Cañete; mientras hacía sus prácticas comenzó a dedicarse al baile y acabamos de verla animando un evento en CentroLima. Ahora, desde el sofá de su casa, nos dice:

Yo soy medio psicóloga; por ejemplo, si veo entre el público a una pareja, trato de ganarme a la esposa, que no se pique, que no se ponga celosa. Soy consciente de lo que causo con el vestido, la ropa de trabajo, yo sé que llamo al morbo a los hombres. Me he jugado bromitas con las esposas: «Señora, ¿cuántos años de casados? ¿Cómo hace? ¿Cuál es el secreto? Al señor lo veo bien cuidado [...]». Me quedan mirando. A la que me mira mal, a ella me pego: «Ya pues, señora, con mucho respeto, ¿me presta a su marido?». Una vez una señora me sorprendió porque me respondió: «¡Lléveselo, no soy celosa!».

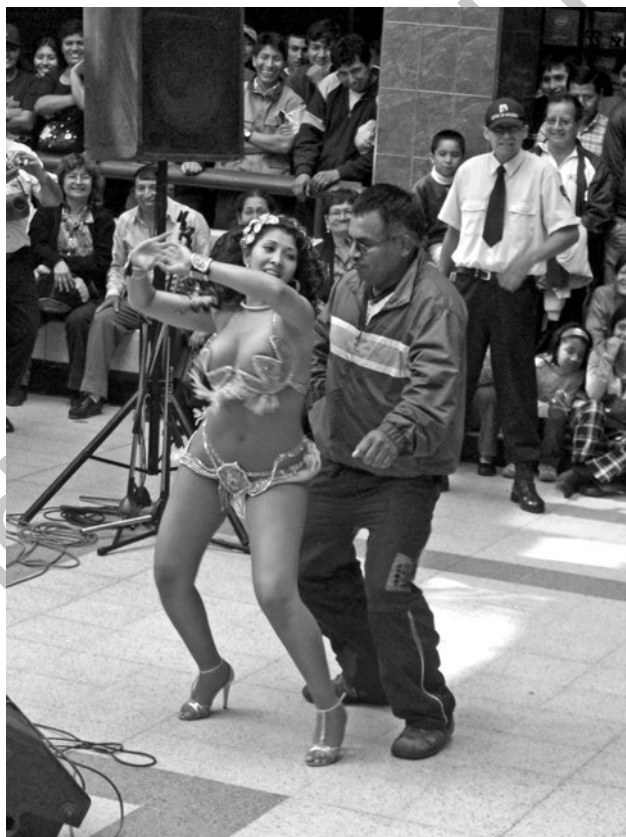


Foto 3. Elvira Palomino durante una actuación en Centro Lima (foto de Grace Luján, octubre de 2008).



Foto 4. Elvira en casa (foto de Alexander Huerta-Mercado, octubre de 2008).

Elvira Palomino definió el proceso de construcción de imagen de la vedette como un proceso permanente de «producirse», lo que le demanda tener diferentes aproximaciones ante el particular desafío de una performance donde la distinción de escenario y auditorio no está totalmente definida y donde ni el público ni ella pueden sentirse protegidos por algún tipo de separación. Esto le exige elaborar estrategias que no interfieran con un interactuar fluido. A su vez, este proceso de producirse la acompaña durante las sesiones fotográficas para los diarios que cuentan con su imagen y para nuestra propia cámara, ante la cual ella usa libremente su imaginación y escoge cómo quiere ser retratada.

Elvira afirma que sus esfuerzos están destinados a demostrar que no tiene malicia y que guarda respeto por los hombres y por las mujeres. Es consciente de que debe emplear mucha energía en demostrarlo porque las apariencias dan otra impresión. Además de recurrir a una explicación hablada para congraciarse con parte del público femenino, tendrá que hacer gala de toda una *performance* para mantener el espectáculo en orden, evitando que el voluntario con quien baila exceda los límites

que ella está planteando; es decir, el espectáculo sugiere mayor libertad de la que realmente será permitida.



Foto 5. Elvira observándose en su colección de periódicos (foto de Alexander Huerta-Mercado, octubre de 2008).

Ella nos comenta algunas cosas que no se aprecian claramente o que, en todo caso, no percibimos los espectadores que hemos venido a ver su *performance*. Dice que toma el dominio de la situación cogiendo de las manos a su eventual pareja siempre que puede y de manera sutil, para que ni siquiera él se dé cuenta del control que ella tiene. A veces le murmura al oído: «Tírate al suelo» y así lo tiene controlado mientras baila sobre él.

Estas *performances* pueden darse en escenarios al aire libre: grifos, centros comerciales o esquinas habilitadas con toldos y tabladillos, que semanalmente rotan por distintas zonas de Lima promoviendo espectáculos de publicidad para el diario *Ajá*. No son los únicos espacios en donde la *vedette* tiene que demostrar el porqué es reconocida como tal.

## EL NIGHT CLUB

Literalmente el nombre indica que es un local que funciona de noche, en realidad toda la madrugada, y se caracteriza por brindar un espectáculo exclusivo para varones adultos consistente en bailes de *striptease* y en algunos casos breves *shows* con pequeñas obras teatrales y musicales de corte erótico. Los precios de entrada y de bar son caros y están destinados a una clase media y media alta. Si bien no son muchos en Lima, gozan de particular popularidad en el siglo XXI, son parte del imaginario social y su publicidad alcanza todo tipo de periódicos e internet; incluso un local anuncia a sus artistas en grandes paneles desplegados en camiones que circulan en las grandes avenidas. Se dice que los *night clubs* están siempre en sitios alejados por lo que es pertinente preguntarse: ¿alejados de dónde? Usualmente de los sitios de residencia de los clientes, aprovechando no solo las distancias territoriales que se han construido en torno a las diferencias sociales en Lima, sino también en zonas industriales, rodeados de fábricas que hacen de su perímetro cercano un sitio desolado y peligroso en la noche, de no ser por la fila de taxis esperando a la puerta de los locales.

Literalmente la «imagen» aquí es peligrosa. Lo primero que llama la atención es la minuciosa revisión que se hace del cliente que entra al *night club*. Evaluando las partes en que se concentran los encargados de seguridad es evidente que se pretende rastrear los espacios en donde cámaras, filmadoras o quizá armas pueden ser ocultadas, aparte de los bolsillos, las medias, el pantalón a la altura de la ingle, incluso el cabello de ser largo y las mangas de las camisas.

No tengo fotos de estos eventos, no puedo tenerlas puesto que está prohibido usar cámaras pues hay identidades y honras que proteger. El temor no es a la máquina en sí sino al contenido y a su circulación. Al definirse el *night club* como un lugar en donde las únicas imágenes estarán solo en la memoria de los concurrentes, no solo permite espacios de inversión más efectivos sino que también ayuda a delimitar un ámbito que en teoría no conocerá luego límites. Aquí la tecnología visual es peligrosa porque circula fuera de un contexto protegido, se vuelve evidencia o simplemente incomoda, revelando las características trasgresoras del ambiente. Pero también ayuda a generar una comunidad de hombres con tanta libertad como discreción. Y nuestra *vedette* puede cruzar límites que en un espacio público serían censurados.

En ambientes en donde prima la oscuridad (que facilita detectar el *flash* de una cámara), generalmente provistos de mesas y sillas o sillones con mesas, mozos y anfitrionas hacen circular bebidas espirituosas y actúan desnudistas presentadas solo con un seudónimo (sobrenombres cariñosos como Milly, Barbie, Sissy), siempre serias, silenciosas y con poca interacción con el público. Casi por regla, a las dos de la mañana aparece la *vedette* como parte de un espectáculo estelar, presentada por una



voz *en off* que la anuncia de forma parecida al espectáculo público que hemos descrito antes, y comienza un evento similar con baile y coreografías, para luego pasar a los juegos que —dadas las características mencionadas— observarán un nivel de trasgresión con respecto a la conducta esperable en un espectáculo público. Es interesante mencionar que aquí la *vedette* tiene un mayor grado de vulnerabilidad, puesto que si bien hay encargados de la seguridad, el escenario se abre para una mayor libertad de los participantes que salen a su pedido a bailar con ella.

Eva María Abad, una *vedette* que pasó su infancia en Pucallpa y que se inició muy joven en el baile como integrante de grupos de folklore selvático, me confesó que viendo un espectáculo en Miami había aprendido algunos trucos, como por ejemplo desvestirse inmediatamente al hombre, ya sea rompiendo los botones de su camisa o quitándole el polo, con lo que sentía que ganaba el poder: «Una vez ahí desnudo ya lo tengo, ¿no crees?». Esta acción de evidenciar la panza o el cuerpo semidesnudo es común tanto en el espacio abierto como en el *night club*, y es realmente parte del control.

Gladys Trocones, de quien también hablamos al comenzar el presente texto, me comentó que en casos extremos, luego de desnudar el torso del concurrente, lo hace inclinarse y le saca la correa con la cual lo azota y le deja el cuerpo marcado «como recuerdo». Lo cierto es que es interesante ver cómo esta coerción social, junto con las bromas que gasta la *vedette* al concurrente, son suficientemente efectivas para prescindir de los servicios de los agentes de seguridad que, sin embargo, siempre están alertas y vigilantes.

Los juegos también son a la vez una forma de control y una manera de evidenciar la vulnerabilidad masculina. Generalmente consisten en concursos de baile tipo *striptease* entre hombres, o en los que se colocan globos inflados entre dos concursantes para que estos, fingiendo posturas sexuales, los revienten. No faltan los juegos de intercambio de ropas o concursos consistentes en disfrazar a los participantes de bebés que deben ser amamantados por asistentes premunidos de biberones con vino.

El ganador usualmente recibe como premio, junto con una botella de cerveza, algún calendario o alguna entrada para un restaurante que busca promoción. Sin embargo, el premio más esperado es un baile con la *vedette*, que lo realiza mientras el ganador está sentado, echado en el suelo o pegado cuerpo a cuerpo con ella.

### LA OTRA IMAGEN: EXHIBICIÓN DEL «CASI DESNUDO» DE Y POR LA VEDETTE

Tanto ante una comunidad amplia —la del evento público del diario *Ajá*, por ejemplo—, como en la comunidad de pares que se conforma entre los hombres que asisten al *night club*, la *vedette* aplica una serie de técnicas no aprendidas en escuela alguna sino viendo a sus colegas o entendiendo la lógica de la situación que le ofrece un espacio poblado en gran parte por hombres estimulados por su presencia.

Sea al aire libre o dentro del *night club*, la *performance* no presenta un escenario definido; es decir, el público no está protegido por una línea límite y es susceptible de formar parte del espectáculo como protagonista, aunque —como he insistido— este espectáculo no puede preservarse en una cámara.

Si bien lo que define a la *vedette* es la capacidad de ser protagonista en este tipo de espacios, dicha capacidad no es el primer paso en su construcción. En realidad, ella ha sido creada previamente en las imágenes de la prensa y, en menor grado, de la televisión; esto garantizará que estemos hablando de alguien famoso. Su imagen está siendo construida e incluso parte de ella ya lo ha sido a partir de las fotos e historias periodísticas a las que hemos aludido. Y, claro, según la crítica feminista de Laura Mulvey, estaría dirigida exclusivamente a la mirada masculina y reafirmaría de muchas formas la imagen de mujer objeto<sup>2</sup>. Sin contradecir lo mencionado, hemos visto en la descripción de eventos que, al mismo tiempo, la *vedette* problematiza en la *performance* la virilidad de sus coparticipantes y con esto los controla, haciendo público el poder de desnudar frente a los otros el cuerpo masculino, poniendo de manifiesto no solo los temores sino también la sanción social de la burla.

Mientras que las *vedettes* pueden considerarse como la evidencia visual de una cultura machista, también representan el desafío y la publicidad de lo vulnerable, que las hace poderosas. Pero si su semidesnudez reafirma la clásica idea de «mujer objeto» o «trofeo», es la desnudez a la que ellas someten a los hombres lo que paradójicamente desafiaría esta masculinidad otorgada.

¿Masculinidad desafiada? No niego que la imagen de la *vedette* como objeto de consumo sea un medio de afirmar masculinidad entre los miembros del público y que pueda verse como trofeo, cosificación del cuerpo o anulación de atributos que no sean los corporales; sin embargo; las cosas nunca suelen ser tan simples en una sociedad poblada de contradicciones como la peruana.

Norma Fuller desarrolla las contradicciones en la construcción de la masculinidad en la clase media peruana, en donde la *performance* requerida al hombre en el guión social implica fortaleza física y potencia sexual que corrobore su virilidad, mientras en el plano doméstico se le pide fidelidad y una suerte de caballerosidad que corrobore su hombría, para finalmente pasar al nivel público donde se le exige

<sup>2</sup> En un tratado inscrito dentro de la teoría cinematográfica feminista, Laura Mulvey diferenciaba —desde una perspectiva psicoanalítica— dos tipos de placer generado por el cine: aquel que se siente al usar a otra persona como estimulación sexual a través del sentido de la vista, y el placer narcisista del espectador al identificarse con la imagen (Mulvey, 1981). Mulvey sostenía que el cinema estaba estructurado para la «mirada masculina» en la mayor parte de las producciones en donde la mujer era solo un mero espectáculo; esta mirada era construida incluso desde el mismo momento de enfocar el lente de la cámara. Si bien se ha cuestionado la teoría de Mulvey por la pasividad asignada a la mujer y por no tener en cuenta la posibilidad de una «mirada femenina», la idea de una «mirada masculina» es sugerente.

éxito económico, político y social (Fuller, 2001). Estos tres planos son a la vez contradictorios y desafiantes, vigilados por la misma sociedad y puestos constantemente a prueba. En este contexto de construcción conflictiva, el espacio lúdico que plantea la *vedette* confronta el aspecto relacionado con la virilidad de los miembros del público que aceptan «performar» con ella. Están expuestos a los chistes relacionados al tamaño y capacidad de erección del pene («Papito, no te sobresale nada») o en todo caso son humillados por lo contrario, por ser considerados «mañosos». La *vedette* recrimina públicamente a su ocasional *partner*, le jala los cabellos, le aprieta el cuello, sugiriendo que no es un hombre sino un niño e incluso llama a seguridad para que lo someta a un probable hostigamiento. Evidenciar una falta de virilidad (tener pene pequeño, no conseguir excitación o exhibir escasa musculatura) o una falta de hombría (ser mañoso, mal intencionado, poco caballero) es el hecho de hacer visible lo invisible y de convertirse ella en una suerte de cómplice mutuo con un público que le otorga poder o, en todo caso, somete al participante al escrutinio público en una comunidad que por ser de pares (asistentes a este espectáculo) limita su juicio al humor. Pero de la risa hablaremos luego.

Hay un elemento que es constante en las presentaciones en vivo de las *vedettes* y que es su mejor herramienta: una imagen que capta la atención (y que es enriquecida por las imágenes fotográficas y televisivas). Es tiempo de buscarlas en los periódicos.

## PRENSA Y ETNICIDAD

Si hay un elemento que ha extendido las características propias de la cultura popular en todo el territorio nacional, ha demostrado su aceptación y ha dado lugar a un eje amplio de circulación de las imágenes —entre ellas las de nuestras *vedettes*— es el de la prensa en formato tabloide conocida genéricamente como «periódicos chicha».

Eduardo Lavado hace un seguimiento de la presencia de la *vedette* en la cultura popular peruana y califica a los años cincuenta como la era del *cabaret*, que devino en café-teatro durante las décadas subsiguientes, en donde se pasaba del espectáculo de variedades a obras de corte picaresco, y que decayeron para la década de los ochenta debido a la crisis económica, los toques de queda, los apagones y la violencia política. Las *vedettes* migraron entonces a los programas cómicos (de los que también hablaremos luego) para hoy, en el siglo XXI, saturar la prensa popular, donde las vemos retratadas todos los días, enterándonos de sus vidas y escándalos<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Eduardo Lavado: «Vedettes: una especie en extinción», edición digital de *Perú.21*. <http://peru21.pe/imprensa/noticia/vedettes-especie-extincion/2005-01-31/4392>

Sin embargo, desde los albores de la prensa popular en el Perú, las *vedettes* han tenido definida presencia. Juan Gargurevich relata que en julio de 1951, como estrategia de marketing, el diario *Última Hora* recurría al impacto que había causado el ritmo denominado «mambo» y su sensual manera de bailarlo en Lima (a tal extremo que incluso la iglesia peruana había tomado cartas en el asunto, con la amenaza de excomuniación por parte del cardenal de entonces, monseñor Guevara, para quienes lo bailaran o lo escucharan). El diario publicaba los pasos en primera página a modo de lecciones diarias. También en un proyecto bastante audaz se publicaba cada día un gran recuadro que pedía «Veinte chicas para una compañía de revistas», entendiéndose esto como un espectáculo musical que sería llamado las «Bikini Girls», una de cuyas integrantes sería Betty di Roma, joven iqueña radicada en el Callao que quedaría en la retina de muchos limeños y dejaría como paradigma la herencia de México y el Caribe, el mambo y las nuevas definiciones de la sensualidad latina.

Fue en el Teatro Monumental, en la avenida Venezuela, en Breña, donde debutaron las frescas veinteañeras convocadas por *Última Hora* para integrar el grupo de baile las «Bikini Girls». Y entre ellas, la reina indiscutida era la morena clara Betty di Roma, por sus grandes ojos verdes, sonrisa amplia, desenfadada y, sobre todo, de sensualidad irresistible para los tiempos. El cine mexicano había impuesto un nuevo patrón de belleza para las bailarinas de ritmos tropicales y ya no estaban de moda las regordetas de los años anteriores. Los filmes nos traían ahora a María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Emilia Giu, Meche Barba, que lucían cinturas estrechas y bustos sugerentes pero no desbordantes (Juan Gargurevich, *Blog del Tío Juan*, <http://tiojuan.perublogs.com/2005/05/Betty-bailo-hasta-el-final.html> Consulta: 5 de mayo de 2005).

Como cita Gargurevich, el cine mexicano sentaba paradigmas y había venido reforzado económicamente por el apoyo de la política de buena vecindad de los Estados Unidos de América con los países de habla hispana del sur durante la segunda guerra mundial. Lejos de imitar al cine hollywoodense, el cine mexicano generó su propia época de oro pero, por sobre todo, su propia identidad; o, mejor dicho, irradió una imagen poblada por perfiles nacionalistas de virilidad: el charro, el vaquero de la frontera, el galán cantante, el héroe noble. Una respuesta al *cowboy* estadounidense resultó en la idea del macho que a su vez era contrapuesto a las distintas imágenes de la mujer, que podían ir desde la madre abnegada y sufrida a la heroína que padecía en silencio o buscaba redención.

Octavio Paz proyectaba los estereotipos mexicanos a los mitos fundacionales de la conquista, contrastando las imágenes de la mujer conocida como la «malinche» —que según la tradición se vinculó al conquistador español— con la imagen purificada de la Virgen de Guadalupe encarnando las virtudes de la pureza y de la maternidad, y articulando las ideas de la exclusividad del plano doméstico para la

mujer (Paz, 1959). Así como la encarnación de la intensa masculinidad precisaba la contraparte de virtud femenina, las heroínas del cine mexicano necesitaban de una contraparte que no solo realizara al bien frente al mal y reivindicara los valores, sino que destruyera la familia y los ideales de aquellos que quisieran caer en sus brazos (Bernheimer, 1993; López, 1991).

Las rumberas aparecían tanto como la parte alegre y vinculada con la naturaleza (estereotipo muy bien aprovechado en Hollywood a partir de los años veinte donde escenarios con palmeras y bananas asociaban la feminidad caribeña con la naturaleza tropical) o como la chica fatal que destruía con tentaciones a la familia bien constituida y ejemplar de la película. Se puede decir mucho acerca del rol de la mulata rumbera como imagen en los discursos fundacionales del Caribe; sin embargo, ello no es nuestro tema. Baste decir que las imágenes de la época de oro del cine mexicano y el impacto de la música caribeña (cuyas bailarinas también «performaban» en el cine de México) han sido parte importante de la constitución de nuestras bailarinas: hemos recibido una influencia mediática que las presentaba como chicas asociadas con una naturaleza tropical y, por otro lado, confirmando una imagen que las estereotipaba como *non sanctas*<sup>4</sup>.

Pero nuestras *vedettes* no son caribeñas ni pretenden serlo y al verlas encontramos toda una constelación de colores y brillos, ellas pueden deslumbrarnos con cabellos rojo intenso, rubio clarísimo o negro azabache. Pueden recurrir a lentes de contacto de colores claros, a maquillaje permanente y a labios rojo carmesí. ¿Intento de blanqueamiento? ¿De asumir patrones de belleza dominante? Ambas respuestas serían afirmativas si solo nos limitáramos a la foto y, sin embargo, como hemos dicho persistentemente, esta imagen articula muchos significados. Las *vedettes* no solo son apariencia sino actitud, así como los criterios étnicos no están forzosamente ligados a una apariencia.

### VEDETTES CHOLAS

En diciembre del 2004 el futbolista peruano Paolo Guerrero regresó de Europa trayendo consigo una novia alemana. Las reacciones de algunas *vedettes* fueron publicadas en el diario *El Chino*, bajo el sugestivo título de: «Nosotras tenemos mejor carne».

<sup>4</sup> Curiosamente, en el Nuevo Testamento, mientras las prostitutas son perdonadas o incluso colocadas en un lugar preferente en el reino de los cielos, la imagen de la bailarina (conocida por tradición como Salomé) implicada con su acto en la decapitación de Juan Bautista ha articulado significados de malicia, manipulación y, sobre todo, de poder peligroso y pecador.

A pesar de que muchos han visto con buenos ojos a la pareja del futbolista Paolo Guerrero, también hay detractores, principalmente las conocidas bailarinas del medio, pues aseguran que las peruanas tienen lo suyo y que aunque muchas son rubias al pomo, «somos más cariñosas y ardientes que cualquier extranjera».

Maribel Velarde: «La carne nacional es mejor. Acá somos cholitas buenas y apretaditas, y podemos teñirnos. No tendría razón para fijarse en las extranjeras [...]» (*El Chino*, versión digital, 16 de diciembre de 2004).

La sensualidad sugerida aparece como algo esencial que les ofrece una ventaja frente a las europeas, de quienes además pueden copiar fácilmente el color de cabello, si lo desean, mediante el teñido, que aparece como algo secundario. En el mismo artículo hay una segunda opinión: «Gladys Troncones: Cada uno con su gusto, pero las peruanas somos mejores, más cariñosas, buenas, calientes y ardientes en la cama. De repente ahora que está viviendo en Alemania se ha vuelto liberal y frío, por eso prefiere a las alemanas».

«Somos cholitas buenas y apretaditas» confirma este capital social que está asociado a la «choledad» de las *vedettes*. Sin embargo, este tipo de representación es nuevo en los medios peruanos.

Lo «cholo» ha denotado históricamente mestizaje, una categoría cultural de tránsito (Quijano, 1980) o una categoría recurrente para clasificaciones sociales jerarquizantes y estratégicas (Nugent, 1992). Ha sido tanto reivindicatoria como marginal y se ha referido tanto a un tipo de cultura, un tipo de mestizaje, como a un tipo de apariencia.

En los medios de comunicación «cholo» ha sido, a la vez, una categoría para definir una otredad que podía ser aproximada con agresión (estereotipos raciales en telenovelas), con humor (tanto victimizando al migrante como reivindicándolo) o con afán reivindicativo. Por su parte, los estereotipos ligados no al cholo sino a la chola han circulado de manera notable a través de representaciones lúdicas que de alguna manera confirmaban la distancia que demostraban, y generalmente a través de *travestis*<sup>5</sup>. La imagen humorística de la chola aparecía más bien como contraposición a la idea de mutismo, distancia y seriedad, con cholas trasgresoras, alegres y desafiantes.

<sup>5</sup> Sería injusto no mencionar la presencia de grandes actrices como Teresita Arce que en Radio Nacional personificaba a la «Chola Purificación Chauca», a Olinda Caballero en la televisión con «La Chola Energía» y a María del Carmen Ureta con el personaje de «Órsola», entre otros queridos personajes femeninos. Sin embargo, ha existido un impacto particularmente fuerte de la chola *travesti*, personaje que también ha paseado su presencia tradicional en los carnavales de Ayacucho y Apurímac, como parte de los tradicionales ritos de inversión propios de la fecha.

Es mejor ceder la palabra a uno de los actores pioneros en encarnar el ya celebre rol de chola:

Había un programa de radio, *Loquibambia*, un éxito, y ahí empecé a imitar a una chola [...] Después la llevé a la televisión, tenía mi puesto ahí, vendía culantro, limpiecito, rico y barato [...] Después queda la satisfacción de haber dado idea a tantas cholos que han salido. Antes nadie hacía de chola, ahora hay 50 mil cholos (Rossini, 2008).

Guillermo Rossini nos narra así la creación de un personaje de chola que con características distintas, pero siempre lúdicas, también han creado Ernesto Pimentel («Chola Chabuca») y Jorge Benavides («Paisana Jacinta»), por solo citar a algunos. Desde una perspectiva de carnaval, estos personajes toman la iniciativa, se burlan de los poderosos o hablan en broma de temas relacionados con la sexualidad. Podríamos hacer un ejercicio de perspectivas para ver qué «inversiones» de lo esperable socialmente son las que al final causarán la risa o, en todo caso, qué se esperaría de una mujer asociada con la región andina para que su opuesto genere la risa.

Pero nada es estático y las imágenes se adaptan a los cambios. Es interesante ver que los cambios relacionados con la choledad femenina no solo vienen junto con la adopción de patrones modernos de construcción del cuerpo sino también con una redefinición de las clases medias y de los nuevos actores, no solo dentro de las pantallas sino, sobre todo, fuera de ellas, como un público mayoritario que demanda otro tipo de representaciones.

## LLEGA LA SENSUALIDAD

Monique Pardo me cuenta que cuando llegó al aeropuerto de Huamanga a mediados de los años noventa, en tiempos en que aún había remanentes de la violencia política, le llamó la atención ver inscrito en un mural la letra de la canción: «Adiós pueblo de Ayacucho», me tararea la canción y me cuenta sus experiencias en Huamanga. Iba ella caminando por el mercado y le gustó un traje de ñusta cusqueña que estaba colgado en uno de los puestos; ante su sorpresa, la caserita se lo regaló al reconocerla. Ella, llegando a Lima, le hizo unas modificaciones: «recorté descaradamente la falda —me dice con aire de complicidad y travesura—, sabes que en el Perú gusta lo llamativo». Y sí que lo sé, nuestra cultura popular es particularmente colorida y con un característico «horror al vacío» imposible de ignorar.

Me gusta oír a Monique explicarme cómo el mestizaje peruano es a la vez alegre y creativo: «Soy chola, puede que sea una blanquiñosa, limeña, mazamorrera, pero soy chola y marqué un nuevo hito, me vestí de chola, mostré mis buenas piernas,

piernas peruanas, como un roble, piernas que me han permitido estar de pie». En el testimonio de Monique encontramos una concepción de «chola» mucho más amplia, que se funde con la peruanidad centrada en la fortaleza y en la sensualidad. Y los noventa nos deparan una nueva arena para novedosas *vedettes*.

### **TECHNOCUMBIA, INTÉRPRETES, BAILARINAS Y UNA NUEVA IMAGEN PARA LA CUMBIA PERUANA**

Hay un acuerdo en que la cumbia peruana ha atravesado una serie de períodos que coinciden con los distintos procesos sociales ligados a la migración de los setenta, al llamado desborde popular de los ochenta y al radical acceso a un sistema neoliberal en los noventa, en un contexto de apertura agresiva al mercado internacional, de privatizaciones, de impresionante corrupción política y de una nueva clase media. Es en los noventa cuando el acceso a la modernidad genera no solo cambios en el uso de sintetizadores electrónicos sino también busca acceder al mercado internacional (Quispe Lázaro, 2000; Romero, 2007). Llamó la atención que, a diferencia de las manifestaciones anteriores como la cumbia costeña o la andina, la technocumbia tuviera a las mujeres como protagonistas, no solo en las cantantes principales (Rossy War, Ruth Karina, Ada Chura, Ana Kohler), sino también en las coreografías que destacaban por la presencia de chicas con ropas bastante diminutas. En muchos casos aprovechando el estereotipo del traje de los nativos (que a decir de Romeo Grompone correspondía más a nativas polinésicas) y todo el imaginario sensual asociado a las zonas tropicales.

A su vez, la technocumbia representa una apropiación de modernidad y se muestra abierta al mundo en cuanto a sus influencias y como producto exportable. La imagen de la mujer como líder de este fenómeno no revisa su utilización como objeto sexual, sino más bien le exige una apariencia estética que corresponda con patrones exportables, cuerpos esbeltos y proporcionados, y actitudes sensuales. Se reproduce la capitalización de estereotipos que caracterizó el uso de ambientes del Caribe como marco perfecto para las bailarinas del cine de la primera mitad del siglo XX en las imágenes de una selva salvajemente sensual en el Perú. Los grupos de cumbia conformados por mujeres empiezan un apogeo y ex *vedettes* son convocadas a este tipo de grupos.

El hecho de que los mismos artistas capitalicen el estereotipo no niega sino confirma la observación de Jorge Thieroldt consistente en la influencia de la selva en lo que ahora conocemos como cultura chicha y a través de los distintos ritmos de cumbia peruana que también nos traen una forma de identidad (Thieroldt, 2000).



Personajes populares como las cantantes folklóricas y cantantes de cumbia han accedido a mayores niveles de exposición mediática y sus vidas han sido inspiración del denominado *boom* de las miniseries; es decir, historias televisivas serializadas en donde se presentan biografías idealizadas o de tono melodramático protagonizadas por artistas populares como paradigmas de esfuerzo y tenacidad frente a la marginación. Tula Rodríguez, exitosa ex *vedette*, actriz y empresaria, hizo el papel de esposa del cantante Lorenzo Palacios «Chacalón» y comentó sus esfuerzos al diario *El Trome*: «He tenido que hacer muchos sacrificios como engordar, cambiar de *look*, pero con esto ha quedado demostrado que las cholas sí podemos ser protagonistas. Adiós rubias y pelirrojas, las cholas estamos de moda» (*El Trome*, 4 de mayo de 2005).

El hecho de que Tula Rodríguez pueda representar a la esposa de un cantante popular que se identificaba con su propio público denota también el grado de cotidianeidad y cercanía que la *vedette* ofrece al aceptarse como chola y, con ello, marca distancia de otros modelos que serían consideradas lejanas o distantes frente a una «chica que vive al lado».

Sin embargo, esta cotidianeidad que la *vedette* reclama como capital social será excedida por las características que la hacen un ser extraordinario. La imagen de su cuerpo cobra valor debido a lo distinto de lo cotidiano, usualmente definido por modificaciones quirúrgicas que la hacen verse voluminosa, especialmente en los senos y en los glúteos, y hacen de ella una imagen superlativa y distinta a su entorno, llamando la atención sobre áreas del cuerpo que usualmente son cubiertas por el discurso cultural del recato. Ello las hace extraordinarias frente a cualquier discurso que critique la vanidad, la frivolidad o las formas adecuadas de cuidar el cuerpo; las *vedettes* son diferentes a lo cotidiano en este aspecto por lo que habrá un afán de nivelar esta imagen justificando su presencia y reforzándola con discursos en donde ellas también se presenten como chicas cotidianas.

## LA IMAGEN ARTICULANDO MEDIACIONES

Hemos visto que la imagen de la *vedette* puede articular una serie de discursos que circulan en la cotidianeidad respecto a gustos, características, estereotipos e identidades. Plasmada en el periódico es literalmente la foto delineada de una chica en tanga haciéndonos partícipes de la imagen a través de su mirada, no frontal sino por encima del hombro, acompañada de una pose que nos recuerda la perspectiva de Berger, quien señalaba que en las representaciones femeninas las mujeres parecen estar siempre conscientes de que son observadas y, bajo esta influencia, se observan a sí mismas (Berger, 1972).

Llama la atención que las imágenes de las *vedettes* puedan circular de manera tan libre en el frontis de muchos quioscos —puesto que no hace falta comprar un diario para apreciarlas en ese mosaico multicolor de ejemplares colgados en los puestos de venta cada mañana—, teniendo en cuenta los discursos morales dominantes en la educación formal, en el catolicismo y en los conceptos aceptados de decencia y recato, particularmente dirigidos hacia las mujeres en la mayor parte de espacios urbanos en el Perú.

En otro artículo he mencionado que la prensa popular se mueve en un contexto que no es considerado dentro del circuito formal, no entra en el discurso aceptado como cultura oficial promovida y deseable por parte del Estado y de la Iglesia, no forma parte de la cultura aceptada como representativa, incluida en la oferta turística de romanticismo indigenista congelado en el tiempo. Es más bien un espacio fuera de estos juicios, visto como poseedor de poca distinción y, por lo tanto, libre también de un escrutinio que impida su propia existencia (Huerta-Mercado, 2004). Sin embargo pese a este tipo de libertad, los discursos periodísticos populares también deben buscar su articulación con los discursos hegemónicos y si bien pueden aparecer las *vedettes* semidesnudas, lo harán como parte de un artículo que denunciará infidelidades, las acusará de exhibicionistas o hará juicios adecuándose a una moral católica.

La misma foto de la *vedette* no la muestra totalmente desnuda sino vestida a través de la *performance* de bailarina. Roland Barthes sostenía para el caso del *striptease* algo que es perfectamente asociable con esta situación: la danza aparece como un vestido en sí mismo y la idea del arte como expresión no solo justifica sino que modela la postura en la que la *vedette*, definida desde el principio como bailarina, nos mira (Barthes, 1972). Al analizar la circulación inicial de la fotografía erótica como bien de consumo, Solomon-Godeau sostiene que tan temprano como los primeros daguerrotipos que aparecieron en París en la segunda mitad del siglo XIX, la circulación de fotografías eróticas se hizo a través de la imagen de bailarinas de ballet desplegando sus piernas en el momento del baile (Solomon-Godeau, 1993).

## RAZÓN DE LA IMAGEN

Aun con estas mediaciones la imagen publicada de la *vedette* exige una razón de ser y, como hemos adelantado, esta noticia será sometida al juicio moral que es siempre conservador en la prensa popular. Las posibilidades son binarias: la *vedette* hablando sobre ella misma y/o alguien más hablando sobre ella. En el primer caso, la *vedette* usualmente se referirá a sus proyectos de vida, comentará sus problemas u opinará

sobre lo que se le pregunte. Cuando se habla sobre ella, los temas podrán variar desde elogios hasta críticas y acusaciones lindantes con casos policiales. Realmente al abrir el periódico y leer los testimonios enriquecemos la imagen de la *vedette*. Su rol de madre y el sacrificio que debe hacer por su hija o hijo constituyen uno de los temas más convocados. Un contraste interesante frente a la imagen de chica que busca seducir en la portada.

Mientras que en la presentación en vivo (en público) la *vedette* confronta a los varones enrostrándoles el desafío de una masculinidad puesta a prueba, en los testimonios que ella da acerca de sí misma y en los que se dan sobre ella existe toda una articulación de roles esperables de género, complementarios o contradictorios. La idea de la virginidad y de la maternidad como valores paradigmáticos e ideales impuestos a la mujer ha correspondido a una delimitación del espacio femenino donde ella puede ser vigilada en una suerte de reino y cárcel (Fuller, 1993); en el otro extremo se ha constituido otro tipo de imágenes que buscan ser evitadas dentro del imaginario de la clase media peruana: la de la seductora (que invierte el rol de conquistadora que le correspondería en teoría al varón) y la de la prostituta (que trafica con el impuesto honor sexual, por lo que se la excluye socialmente).

Como hemos mencionado, las *vedettes* suelen aparecer en las portadas de los diarios como chicas seductoras (parte de su rol artístico) y hablar de sí mismas como madres preocupadas por sus hijos, como chicas de su casa, trabajadoras y sacrificadas; mientras que las acusaciones contra ellas las han asociado frecuentemente con la prostitución, desatando escándalos y juicios que han trascendido los programas de chisme y espectáculo. La *vedette* demuestra la permeabilidad de estas imágenes impuestas fluyendo del ideal a su opuesto y articulando diferentes significados.

Como se planteó desde el inicio, la información que figura en la prensa popular es la forma actual que define la permanencia y el reconocimiento de la *vedette*, por lo que toda nota positiva o negativa, llámese arenga o escándalo, prolongará su existencia artística, y la popularidad que ella pueda adquirir a través de estos medios elevará el valor de su *performance* y le garantizará ser tomada en cuenta para eventos y espectáculos en vivo que necesitan de esta retroalimentación.

Si bien la prensa escrita es necesaria, la televisión es el medio de comunicación que permitirá a la *vedette* «performar» y ser vista en sus roles de bailarina y actriz; además, la riqueza del medio le permitirá tentar espacios para acceder al papel de animadora y presentarse ante un nuevo tipo de público. La televisión también ha sido un ámbito que las ha vigilado y las ha acusado, a través de los programas de chisme del espectáculo que han sido una suerte de panóptico para ellas. Estos programas que invierten los espacios privados y públicos son vigilantes

de discursos morales conservadores relacionados a la fidelidad, a la hombría y en general a la decencia, pese a que en apariencia tienen un lenguaje popular, parecido al de la prensa escrita que comentamos. No es de extrañar entonces que a partir de la segunda mitad de la década de los noventa (esta década ha sido recurrente en el análisis de las *vedettes* actuales) las *vedettes* hayan tenido una intervención constante, polémica y determinante en estos espacios. Su presencia en los programas de chisme nos daría para todo un artículo nuevo más adelante, pero ahora veamos otro tipo de programa.

### LOS PROGRAMAS TELEVISIVOS CÓMICOS

Gladys Trocones es una bailarina de primera, la hemos ido a ver en sus ensayos y tiene un concepto elaborado de coreografía (donde combina flamenco, mambo e incluso reggaeton); ¡imaginen lo difícil que es bailar con zapatos de plataforma altísima! Parte de la explicación es que ella se inició bailando para grupos de cumbia y en discotecas. Le pregunto cuándo comenzó a llamarse *vedette* y ella me corrige la pregunta, me dice que más bien ella comenzó a sentir que estaba llegando a ser *vedette* (considera que aún está en proceso de serlo) al aparecer en programas cómicos, junto a chicas que ella misma consideraba *vedettes*. Mejor aún, su nombre empezaba a aparecer en los créditos. Le pregunto por algunos de sus roles y me comenta el de enfermera *sexy*, el de chica inocente y el de esposa de un cantante popular de cumbia. Una vez la acompañamos al teatro Astros, donde se grababa un programa cómico. Ella aparecía de estudiante en una suerte de universidad de *vedettes*, lo curioso es que esta universidad exigía un uniforme muy parecido al escolar y las chicas estaban premunidas de faldas negras extra cortas y camisas blancas ceñidas al extremo.

Si existe una constante en la breve historia de la televisión peruana es que los programas cómicos han sido, entre éxitos y fracasos, la presencia más recurrente y casi siempre han integrado las listas de los programas más vistos.

La *vedette* puede aparecer como parte de un entremés musical, acompañando a un cantante invitado o, mejor aún, dentro de un *sketch* donde generalmente hace gala de una inocencia que contrasta con su espectacular belleza. La enfermera con escote y minifalda que emocionan al paciente, las alumnas que deben ser entrenadas por un profesor erótico, las *femmes fatales* que amenazan la fidelidad de un marido impresionado y una esposa celosa dispuesta a contraatacar.

Salvo excepciones, actualmente nuestra artista tiene pocas líneas en el *sketch* y es frecuente que opte por intentar seguir en la pantalla de televisión más allá de su rol como *vedette*. Es entendido que ser *ex vedette* da lugar a poder ascender como actriz

y tener roles de mayor protagonismo en los espacios televisivos como, por ejemplo, el de animadora de un programa de concursos o tipo *magacín*. Pero volvamos a los programas cómicos.

La *vedette* fluye en su rol de combinación extraña de sensualidad inocente o de mujer ingenua/mujer/niña que no se da cuenta del impacto que causa o que no entiende, mientras que nosotros como público sí lo hacemos y reímos ante el espectacular contraste. Es importante detenernos aquí en la mediación de los programas cómicos. Las *vedettes* no son las únicas que pueden lucirse aquí sin temor a una censura mayor, como tampoco a los comentarios sexistas y machistas que se dan en los *sketches* donde ellas «performan» o a los comentarios de corte racista que pueden fluir a lo largo de la transmisión. Si la clave es el humor, este aparece como un vehículo inocente tanto para quien transmite el mensaje como para quien lo interpreta y, aún mejor, se ríe; además, claro, de emplear como válvula de escape este humor para drenar contenidos que dentro de un discurso democrático bien podrían estar reprimidos pero no derogados en la mentalidad de la audiencia<sup>6</sup>.

Asimismo este espacio se presenta con elementos carnalescos, no necesariamente en forma de fiesta previa a la Semana Santa, sino con las mismas características de la celebración del carnaval, tal vez por la relajación de normatividades sociales (el recato de la mujer queda disminuido), el uso del lenguaje soez (los comentarios sobre las partes nobles del cuerpo), una suerte de mundo al revés donde todo está permitido, contribuyendo a justificar las trasgresiones y a celebrarlas<sup>7</sup>.

Luciana Salazar, una consagrada *vedette* argentina, ha sido invitada a hacer un *sketch* que obedece al patrón clásico, donde funge de doctora con mandil blanco mínimo y —supongo que para mantener una imagen que ha sido constante— un gorrito de enfermera. El cómico Miguel Barraza es el paciente y, por dato que le ha dado una enfermera, sabe que la doctora tiene un «trauma» cuyos peculiares efectos consisten en que cada vez que escucha una palabra que termina en «ón», entra en un estado de éxtasis que le hace ceder una prenda o, lo que es igual, desvestirse paulatinamente. Barraza entonces comienza a mencionar las características de su mal, haciendo énfasis en palabras como *aflicción*, *corazón*, *decepción*, *conmoción*, etc. Vemos a una cándida doctora entrando en raro trance y quedando en tanga. Cuando Barraza piensa consumir el desnudo total de Salazar, entra repentinamente el cómico Pablo Villanueva interpretando a su personaje «Melcoloco» (una suerte de vagabundo

<sup>6</sup> Estas ideas están directamente inspiradas en el análisis que Gonzalo Portocarrero (1998) hace acerca del humor y el contenido implícito en el personaje «China Tudela» de Rafael León, para lo cual incluye una perspectiva sociológica e incluso psicoanalítica.

<sup>7</sup> Para una aplicación de las categorías bajtinianas a los programas cómicos peruanos, ver Espinoza, 1992.

estrambótico), coge en sus brazos a la ahora casi desnuda *vedette* y exclama: «Se acabó la atención y la llevo a mi cuartón», saliendo con la confundida *vedette* y dejando a Barraza con cara de frustración.

En otro *sketch*, el mismo Barraza y Alejandro Casaretto (que forman la clásica dupla de personaje de pequeña estatura frente a su contraparte voluminosa) fingen ser fotógrafos y aprovechan la situación para inducir a dos *vedettes*, Paola Ruiz y Gladys Trocones, a ir paulatinamente desvistándose y posando sensualmente ante la cámara. Barraza y Casaretto en realidad estaban contratados para limpiar el local pero eso solo lo saben ellos y el público.

De modo similar, los *sketches* en donde «performan» las *vedettes* han jugado casi constantemente con la idea de la chica cuya imagen de mujer adulta, voluptuosa como su oficio demanda y con poca vestimenta, contrasta con su ingenuidad, su actitud de niña o su total desconocimiento de lo que ella parece representar para sus coprotagonistas o dentro de los planes de estos. Como espectadores estamos más al tanto de la perspectiva de los hombres, o de los pícaros y de sus intenciones, y sabemos más que la *vedette* sobre lo que pasa.

La actuación usual de nuestras *vedettes* es la de mujeres que expresan un rol distinto del que aparentan y es precisamente este absurdo, esta contradicción, lo que garantizarán la sorpresa que dará lugar a la risa. Consultada sobre tales caracterizaciones la ex *vedette* Lucy Cabrera nos respondió: «Al hombre le gusta proteger, por eso la actitud de niñita, y claro, le gusta seducir a una mujer». Queda evidenciado, amén de las interpretaciones, que estamos ante una figura que articula una serie de estereotipos asociados a una chica ingenua, fácil de dominar, o a una chica seductora, o ante un mundo invertido en donde las jóvenes se comportan como niñas o las chicas inocentes lo son radicalmente pero no lo aparentan.

Esporádicamente algunas *vedettes* son también invitadas a participar en programas de imitaciones y humorismo político como personajes complementarios que realzan las características de personajes públicos acusados de procacidad o caricaturizando el apetito sexual de los hombres poderosos en el Perú.

Si, como hemos visto, al momento de hacer las presentaciones en vivo, la *vedette* desafía con humor el mundo masculino, invirtiéndolo o vulnerándolo con la complicidad de un público que entiende el código y lo celebra, en los programas cómicos su presencia articula significados del chiste como válvula de escape de contenidos que de otra forma serían reprimidos o censurados socialmente. Entonces la sexualidad como parte del pensamiento cotidiano, el deseo y los temores de censura que ambos aspectos significan se ven relajados a través del humor.

## CONCLUSIONES

Vestida con un buzo de color claro, Elvira Palomino nos recibió una mañana en su casa con mucha amabilidad y nos mostró su vida a través de su álbum de fotos y el armario con sus vistosos trajes de *vedette*.

Cuando pedimos permiso para tomarle algunas fotos ella nos confesó su incomodidad porque, en sus propias palabras, no «se había producido» como *vedette* para ese momento. Confieso que me gustó la referencia puesto que me daba en la yema del gusto usando una construcción elegantemente estructuralista (¿o funcionalista?) que me recordaba a los textos con los que nos entrenamos en antropología. Respondiendo a nuestra inquietud, nos dijo que era un proceso general que podía pasar por los ejercicios, la tecnología médica, la coloración del cabello y el vestuario, entre otros factores que la producirían como *vedette*. Sin embargo accedió a nuestro pedido y frente al lente descubrimos cómo se iba «produciendo» poco a poco, posando y sonriendo, mostrando su sensualidad de manera eficiente y recordándonos su rol de *vedette*. Al preguntarle dónde aprendió ese arte, ella nos confesó que no recordaba haberlo aprendido en sí pero seguramente lo había visto en fotos de modelos. La sesión continuó de manera muy animada y sin darnos cuenta terminamos posando con ella, quien nos enseñaba cómo cogía de las manos a los voluntarios del público y cómo discretamente le otorgaba una distancia y un freno a su eventual pareja sin alterar la aparente libertad con la que se realizaba el *show*. Nuestra cámara nos ayudó a producir imágenes de nosotros con ella y era interesante cómo terminó siendo un medio a través del cual no solo Elvira sino nosotros terminamos «produciéndonos».

En un local miraflorentino acondicionado para una pequeña conferencia de prensa, la *vedette* Daysi Araujo presentaba su calendario junto al actor, productor y *mánager* Alex Otiniano, frente a un nutrido grupo de periodistas que gritaban sus preguntas. Nos fundimos en el evento, gritamos nuestras preguntas, tomamos fotos y formamos parte de esa comunidad que construía la imagen de la *vedette* peruana. Daysi nos mostraba una a una las fotos de cada mes que la revelaban vestida de ñusta, de mujer policía, de escolar, con el cuerpo pintado con los colores nacionales y también una tierna foto cargando un bebé, y las preguntas giraban en torno a su carrera, a sus planes, con especial énfasis en sus romances, en lo que «se decía» sobre ella e incluso algunos preguntaron acerca de sus supuestos *affaires* con personajes conocidos del deporte y del espectáculo. Terminada la rueda de preguntas comenzó la sesión de fotos que consistía básicamente en Daysi posando calendario en mano. Los periodistas casi rogaban y conseguían que no solo mostrara sus fotos sino que enfatizara en sus piernas y en sus senos. En determinado momento los periodistas convocaron a Alex Otiniano y junto a Daysi ambos generaron nuevas imágenes en las que él, de manera sutil, revelaba los senos de la *vedette* o la abrazaba estrechamente.



Foto 6. Daysi ante los fotógrafos (foto de Alexander Huerta-Mercado, diciembre de 2009).



Foto 7. Entre cámaras (foto de Alexander Huerta-Mercado, diciembre de 2009).



Daysi Araujo presentó ante la prensa su calendario para el año 2010. Las imágenes la describían sensual en el traje diminuto de mujer policía, ñusta o colegiala. Estas imágenes no serían las únicas en construir la imagen de Daysi. Durante la conferencia de prensa ofrecida para dicho evento la *vedette* respondió preguntas tanto relacionadas con la producción de su calendario como sobre los rumores que hay respecto a su vida privada, a sus proyectos y a las razones de su éxito. Los fotógrafos de distintos periódicos mostraban interés no solo en las fotos del calendario sino que la rodeaban y le sugerían distintas poses para la cámara: «Daysi mira aquí, Daysi baja un poco el calendario...», eran gritos que se oían en un proceso de producción de imagen en el que varias personas estuvieron involucradas. Cabe destacar el importante rol en este proceso del *manager* de Daysi, Álex Otiniano, quien ayudaba en las respuestas, anunciaba proyectos y construía junto a ella y a los fotógrafos desafiantes imágenes. Una suerte de polifacético «hombre del Renacimiento» del ambiente artístico popular peruano, Otiniano es actor, productor, director, *manager* y promotor de la imagen de distintos artistas populares.

En ambas experiencias nosotros formamos parte de este proceso de producción en el que la *vedette* era parte activa pero no única y en el que de alguna forma cada uno de nosotros buscaba resultados tan distintos como poses y preguntas hay. Sin embargo, el hilo conductor de todas las intenciones era poder encontrarnos con el personaje trasgresor que convoca los temores a «mostrar» el cuerpo y a «mostrar» una actitud frente a discursos morales estrictos y castigadores.

Creo que es una imagen que se construye por oposiciones, como hemos visto en el caso de los eventos públicos por ejemplo, cuando la *vedette* afirmando la masculinidad, mostrándose como objeto de deseo o trofeo, desafía al mismo tiempo la virilidad de los miembros del público que se atreven a interactuar con ella y encuentra la complicidad de su periferia.

Oposiciones también en la prensa, en donde su fotografía la revela como mujer seductora, los escándalos la acusan de no comportarse de manera honorable pero sus declaraciones reafirman su carácter de madre o chica de su casa, coincidiendo con valores sumamente conservadores. Mientras escribo estas líneas, me entero por internet, medio por el que la prensa popular circula mundialmente, que Eva María Abad pasa momentos difíciles pero se nos asegura que anda ahora por el buen camino, lo que nos alivia gracias a textos solidarios y moralistas de la prensa, ilustrados con fotos sensuales de nuestra *vedette*.

Oposiciones en los programas cómicos, en donde su imagen de mujer adulta contrasta con su actitud de niña o su inocencia extrema, y se refuerza frente a la intención o intenciones de sus coprotagonistas.

Creo que el hecho de que la imagen de la *vedette* se construya en la circulación social hace que refleje las contradicciones, fruto del miedo y del control, con las que ha transitado la imagen del cuerpo masculino y femenino, y que haya necesitado de toda una conjunción de discursos que se han articulado como un ejército de caballos de Troya disfrazados de noticias en tabloides y *performances* lúdicas. Imágenes que nos miran y hablan más de nuestra difícil negociación con los discursos morales dominantes que de una chica semidesnuda. En otras palabras, imágenes que nos incluyen porque nosotros las interpretamos con las herramientas que hemos socializado.

Recostada en el sillón de su casa, abrazando a su preciosa hijita, Gladys Trocones me comenta: «A veces la imagen que damos como *vedettes* es la de ser inalcanzables, quién lo diría, y ves que aquí en mi barrio soy una chica más». Me comenta que recorrió un camino muy duro hasta ser reconocida como *vedette* y que aun así ella admite que está en proceso de serlo, pero igual es solo un tránsito en su vida pues planea ser productora y empresaria. Nos invita Inca Kola y ella se sirve limonada sin azúcar. Cuando le pregunto cómo aprendió la faceta de actriz ante las cámaras y en el escenario, me dice que lo hizo ella sola en el camino o tal vez de verlo en alguna otra parte, como construyendo de muchas experiencias. Le creo. Algo parecido nos pasa a los antropólogos cuando nos «producimos» haciendo trabajo de campo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, Alonso (1993). *OAX: Crónica de la radio en el Perú (1925-1990)*. Lima: Radiogramas.
- Bajtin, Mijail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Barthes, Roland (1972). *Striptease*. En *Mythologies*. Nueva York: Noonday.
- Berger, John (1972). *Ways of seeing*. Londres: Penguin.
- Bernheimer, Charles (1993). *Fetishism and Decadence: Salome's Severed Heads*. En Emily Apter y William Pietz (eds.), *Fetishism as Cultural Discourse* (pp. 62-83). Ithaca & Londres: Cornell University Press.
- Espinoza, Óscar (1992). 'Risas y salsa' y la cultura popular peruana. *Pretextos* 3-4. Lima: Desco.
- Fuller, Norma (1993). *Dilemas de la femineidad: Mujeres de clase media en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Fuller, Norma (1998). Reflexiones sobre el machismo en América Latina. En Teresa Valdés y José Olavarría (eds.), *Masculinidad y equidad de género en América Latina*. Santiago de Chile: FLACSO.

- Fuller, Norma (2001). *Masculinidades: Cambios y permanencias*. Lima: PUCP.
- Gargurevich, Juan (2000). *La prensa sensacionalista en el Perú*. Lima: PUCP.
- Grompone, Romeo (1999). *Las nuevas reglas del juego: Transformaciones sociales, culturales y políticas en Lima*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Gutmann, Mathew (1996). *The meanings of Macho. Being a Man in Mexico City*. Berkeley: University of California Press.
- Hall, Stuart (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Londres: Sague.
- Huerta-Mercado, Alexander (2004). Ciudad abierta: Lo popular en la ciudad peruana. En *Las ciudades en el Perú*. Serie Perú Hoy. Lima: Desco.
- López, Ana (1991). The melodrama in Latin America: films, telenovelas and the currency of a popular form. En *Imitations of life, a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press.
- Mulvey, Laura (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen* 16 (3), pp. 6-18.
- Mulvey, Laura (1981). On duel in the sun: afterthoughts on visual pleasure and narrative cinema. *Framework* 15-17, pp. 12-15.
- Nugent, José Guillermo (1992). *El laberinto de la choledad*. Lima: Fundación Friedrich Ebert.
- Paz, Octavio (1959). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peirano, Luis & Abelardo Sánchez León (1984). *Risa y cultura en la televisión peruana*. Lima: Desco.
- Pitt Rivers, Julia (1979). *Antropología del honor*. Madrid: Grijalbo.
- Portocarrero, Gonzalo (1998). La ambigüedad moral del humor y la reproducción del racismo: el caso de la China Tudela. En *Las clases medias, entre la pretensión y la incertidumbre*. Lima: Tempo, Oxfan, Sur.
- Quijano, Aníbal (1980). *Dominación y cultura: Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul.
- Quispe Lázaro, Arturo (2000). Globalización y cultura en contextos nacionales y locales: de la chicha a la technocumbia. *Debates en Sociología* 25-26. Lima: PUCP, pp. 119-141.
- Romero, Raúl R. (2007). *Andinos y tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: PUCP, Instituto de Etnomusicología.
- Rossini, Guillermo (2008). Nunca pensé que con esta tontería me iba a ganar la vida. Guillermo Rossini, director de Los Chistosos, se confiesa con Alerta Perú. Entrevista de Nicola Torriti. *Alerta Perú* 1(2), julio. Forum Solidaridad Perú.

Solomon-Godeau, Abigail (1993). The legs of the countess. En Emily Apter y William Pietz (eds.), *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca & Londres: Cornell University Press.

Thieroldt, Jorge (2000). La cultura chicha como un nuevo y desconcertante nosotros. *Debates en Sociología* 25-26, pp. 187-191.

Fondo Editorial PUCP

## ENTRETEJIDOS DE IMÁGENES: ENCUENTROS, BRECHAS Y MEMORIAS LATENTES EN EL NUEVO CINE ANDINO

Alonso Quinteros

En un evento realizado en la Biblioteca Nacional del Perú, dos cineastas provenientes de distintas regiones, Flaviano Quispe de Juliaca y Nilo Inga de Huancayo, fueron invitados a exponer sus trabajos y a mostrar *trailers* de sus producciones previas. La situación no parecía nada fuera de lo ordinario, excepto que mientras uno de ellos narraba cómo su primera película llenaba repetidas veces un local en Juliaca —de tal manera que se hizo necesario programar cuatro presentaciones cada día por al menos dos meses—, en cambio, el local en el que estábamos, el recientemente construido anfiteatro de la Biblioteca Nacional, se mantenía casi vacío. Este evento fue parte de una serie de conferencias denominada «Lo cholo en el Perú»<sup>1</sup>, pensadas para celebrar el espíritu emprendedor, la capacidad inventiva y las estéticas de colores vivos y brillantes que se adscriben a todas las cosas «cholas», un término que se ha usado como un signifiante homogeneizador de la creciente población inmigrante andina, cuyos integrantes se han convertido en los nuevos ciudadanos de Lima.

Sin embargo, ninguno de los dos cineastas mencionó este término o se identificó con él durante sus presentaciones. Más bien hablaron sobre sus deseos de que el cine andino —refiriéndose a las producciones fílmicas desde las regiones— pudiera constituir una manera de relatar y llevar a la pantalla sus propias historias, mostrar sus costumbres y tradiciones, los paisajes, personajes y música con los cuales se identifica una gran cantidad de audiencias. No obstante, también reconocieron la gran necesidad de mejorar técnicamente sus filmes para que pudieran tener oportunidad

---

<sup>1</sup> En una primera mesa, de las dos que se organizaron bajo el título de «cine cholo» para este ciclo de conferencias, se hizo un homenaje al cineasta cuzqueño Luis Figueroa, quien compartía la mesa con María Elena Benites del Grupo Chaski. El evento sirvió como una ocasión insólita para que los dos cineastas regionales, Quispe e Inga, conocieran a Figueroa. Aunque compartan un referente andino en sus producciones, los cineastas regionales son parte de una práctica mediática que difiere mucho en cuanto a contexto histórico, estéticas y formas de producción con la llamada Escuela de Cuzco. No obstante, ambos cineastas regionales y Figueroa entablaron un vínculo de mutuo reconocimiento y cierta continuidad temática que antes no existía.

de presentarse en los cines más comerciales de Lima e incluso en el extranjero. Aunque algunos de estos filmes han sido mostrados en festivales en Bolivia, Chile, y hasta en Alemania, han tenido muy poca o casi nula distribución en los circuitos comerciales de Lima.

Estos dos cineastas son parte de una continua y creciente producción de largometrajes originados y producidos principalmente en sus propias regiones, con sus propios recursos, fuera del circuito de Lima, comúnmente pensado como el principal y único centro de producción fílmica en el Perú. A partir de las primeras producciones ayacuchanas, que datan del año 1996, este fenómeno cultural se ha expandido, en una especie de efecto dominó, a otras regiones y ciudades de provincia como Juliaca, Puno, Arequipa, Huancayo, Trujillo, Cajamarca, Iquitos y Huancavelica. Hasta el momento se han producido más de 50 filmes con distintos estilos y temáticas.

Si consideramos que Lima se ha construido históricamente como el lugar del poder y centro del Estado-nación, supuestamente el único vínculo con el mundo moderno, y simultáneamente se ha considerado al resto del país como un territorio fragmentado y desconectado del resto del mundo (Cánepa 2006), la continua y diversa producción de filmes regionales constituye un gran logro, dadas las características centralistas de la producción cinematográfica nacional. Sin embargo, estos filmes no solo han circulado en algunas regiones, sino que han comenzado a presentarse en Lima aunque solo como parte de pequeños festivales y cortas exhibiciones en centros culturales y lugares de cine club/arte.

Ha habido asimismo excepciones e intentos de presentación en cadenas comerciales, como el caso reciente de la película *Sin sentimiento*, del director ayacuchano Jesús Contreras, que fue la segunda película regional presentada en una cadena comercial, en este caso el Cine Star Excelsior del jirón de La Unión, en el centro de Lima. Anteriormente, en el año 2004, Flaviano Quispe pudo presentar *El huerfanito*, durante tres semanas consecutivas, en varios cines que la cadena Cine Star tiene en los conos<sup>2</sup>.

La paradoja recurrente en estas presentaciones y coloquios es la tensión entre querer mostrar sus propias historias regionales, la cultura andina, los paisajes y tradiciones que los diferencian de los filmes producidos en Lima y, al mismo tiempo, el deseo de la mayoría de cineastas de alcanzar la calidad y *performance* de los más reconocidos filmes nacionales y que sus producciones sean consideradas como cine

<sup>2</sup> En entrevistas y presentaciones, Flaviano Quispe ha relatado sus experiencias mientras exhibía sus filmes por distintos lugares en el Perú. Él es uno de los pocos cineastas regionales que ha querido y podido exhibir su producción fuera de su región de origen, por el sur y el centro andino, y el primero en presentarse en cines comerciales limeños con gran éxito, compitiendo con películas como *Van Helsing* y *Troya*. En su periplo por el sur andino fue, como él mismo remarca, «desempolvando cines» que estaban cerrados.

peruano. Este dilema es parecido a la situación que enfrentan otros productores de medios indígenas o minoritarios, un tipo de contrato faustiano (Ginsburg 1991) con las tecnologías fílmicas, que permite una cierta agencia pero los confina dentro de las convenciones y prerrogativas dictadas por estas técnicas, por el mercado del entretenimiento y por los medios de comunicación de masas. ¿Por qué estos filmes deberían ser catalogados como cine regional o provinciano en vez de ser parte del cine peruano, aunque evidentemente quieran mantener sus distinciones con las producciones hechas en Lima? ¿Qué está involucrado en esta disyuntiva?

La contradicción entre las proyecciones regionales repletas de gente y los asientos vacíos de la Biblioteca Nacional, el énfasis de los cineastas en denominar cine andino a sus películas, en vez del propuesto «cine cholo» de los organizadores del evento, señalan un terreno en disputa, una brecha en el contexto sociocultural peruano. En estos términos, planteamos que las maneras en las que se posicionan estos cineastas, sus formas de producción, sus filmes y circuitos de presentación se sitúan dentro de lo que, siguiendo a Appadurai y Breckenridge (1995), denominamos una cultura pública peruana pensada como «zona de debate cultural», en donde estaría en constante disputa lo que se toma como lo andino, lo nacional, lo regional; e incluso lo que se denomina como lo público o, más precisamente, lo que debería estar contemplado dentro de lo público. Esta nueva práctica mediática, que podemos denominar como un nuevo cine andino, muchas veces llamado cine provinciano o cine regional, estaría en relación y tensión con otras producciones, actores, instituciones y prerrogativas involucrados en esta cultura pública.

En otras palabras, el nuevo cine andino o cine regional —el nombre es también un tema en discusión— estaría dentro de una dimensión más amplia: una cultura pública que incluiría una esfera mediática más extensa, así como a las industrias culturales, al Estado en la forma del Conacine<sup>3</sup>, a los diferentes actores, grupos sociales y medios de comunicación que producen y distribuyen distintas imágenes de lo andino, lo supuestamente amazónico, lo peruano. Dentro de este entretejido de relaciones y tensiones, proyecciones regionales, encuentros esporádicos y brechas abiertas surge una de las principales interrogantes relacionadas con este fenómeno cultural: en qué medida este cuerpo heterogéneo y diverso de cineastas estaría imaginando y reconstituyendo nuevas avenidas de debate no solo sobre la representación, reinención y transformación de lo andino en la modernidad

---

<sup>3</sup> A partir del año 2006, el Conacine convocó a un concurso extraordinario de proyectos de obras cinematográficas de largometraje, exclusivo para las regiones del país. Este certamen se suspendió en el 2008, aunque se ha reinstituído para el año 2009, pero aún está pendiente el presupuesto final que debe ser estipulado por el gobierno. La suspensión del concurso generó mucho malestar entre los cineastas regionales al quitarles el único espacio de apoyo ofrecido por el Estado.

local, sino que podría estar promoviendo la participación de perspectivas históricamente marginadas en la cultura peruana, abriendo las posibilidades para una cultura pública más democrática.

Sin embargo, al mismo tiempo, puede ser que en su afán de acomodarse a los imperativos performáticos de la producción capitalista, representados en las producciones fílmicas más comerciales, estos cineastas estarían en el proceso de ser incorporados y descartados, terminando más bien, parafraseando a García Canclini, por reordenar su producción, consumo y lenguaje para adaptarlos al desarrollo capitalista. Aquí entran los factores de competencia y distinción entre los propios realizadores, más explícitos en algunos casos que en otros, pero ejerciendo un rol predominante en el interés por destacar y posicionarse ante el resto de sus colegas<sup>4</sup>.

Considerando el extenso universo de representaciones sobre lo andino en la esfera mediática peruana —que incluye desde *videoclips*, *spots* publicitarios, miniserias televisivas, telenovelas, telemaratones, *sketchs* cómicos en programas de juegos, *performances* de los cómicos ambulantes, documentales y diversos videos venidos desde diferentes contextos, deberíamos definir a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de un nuevo cine andino que se estaría constituyendo dentro de esta amplia esfera. Habría que advertir que estamos frente a un heterogéneo grupo de producciones cinematográficas, que está tomando cierta consistencia, cuyo denominador común es el haber sido y seguir siendo producidas, filmadas e incluso distribuidas en las provincias, con bastante éxito. Aunque tienen el gran mérito de llevarse a cabo fuera del circuito limeño, considerado mayoritariamente —como ya se ha dicho— el centro de la producción fílmica nacional, no quiere decir que algunos de sus realizadores no estén interesados en entrar a este mercado metropolitano y que inclusive tengan lazos estrechos en Lima, con miras a futuros proyectos.

En uno de sus más recientes filmes, *El tunche*, el realizador huancaíno Nilo Inga contó con la participación de los actores Carolina Infante y Gustavo Cerrón, que han sido protagonistas de las miniserias televisivas *Las vírgenes de la cumbia* y *Chacalón, el ángel del pueblo*, respectivamente. Ambas series, producidas por la reconocida Michelle Alexander, tuvieron notable acogida. Nilo Inga mantiene un gran interés por vincularse con este tipo de producciones como forma de poder llevar adelante sus propios proyectos.

Asimismo, en junio del 2007, en un acontecimiento de índole internacional, cuatro filmes —catalogados esta vez como «cine andino»— participaron en una sección

---

<sup>4</sup> Aunque hay interés por constituir una más amplia convocatoria, presencia e integración, como en el esfuerzo para formar la Asociación de Cineastas Andinos del Perú y la organización del Encuentro de Cine Andino, cada región —y más aún cada realizador— avanza por su lado.



especial, «Visiones Latinoamericanas», del Festival de Cine de Munich<sup>5</sup>. Además, el realizador puneño Henry Vallejo, director de *El misterio de Kharasiri*, fue parte de la comitiva peruana al festival. Aunque no es la primera vez que alguno de estos filmes participa en un certamen en el exterior —el filme *El huerfanito* lo ha hecho en Bolivia y Chile—, el interés prestado por un evento de la envergadura internacional que tiene el festival de Munich formaría parte no solo de lo que podríamos llamar la economía visual del cine regional dentro de una cultura pública, sino de su propia eficacia de performar en distintas arenas culturales.

Algunas de las películas que forman parte de lo que denominamos como nuevo cine andino/cine regional son: *El huerfanito* de Flaviano Quispe; *Jarjacha, el demonio del incesto* de Melinton Eusebio; *El tunche* de Nilo Inga; *El misterio de Kharasiri* de Henry Vallejo; *El rincón de los inocentes* de Palito Ortega Matute; *Mónica, más allá de la muerte* de Roger Acosta; *Milagroso Udilberto Vásquez* de Héctor Marreros; *Sin sentimiento* de Jesús Contreras; *La casa embrujada* de Joseph Lora; *Amor en las alturas* de Percy Pacco; *Chullachaqui* de Dorian Fernández<sup>6</sup>; y *Don Melcho, amigo o enemigo* de Arnaldo Soriano. Varios directores han producido más de un largometraje y están en diferentes etapas en el desarrollo de sus próximos proyectos. Queda pendiente hacer un catálogo y acervo de todas las películas que se han producido, las que no han sido vistas en Lima e incluso las que están ahora mismo siendo producidas. Esta constante producción da cuenta de la vitalidad de este fenómeno que va reproduciéndose en diferentes regiones con el surgimiento de nuevos realizadores.

Al referirnos a este corpus filmico con términos como cine andino, cine provinciano o regional, estamos siendo partícipes también de una serie de distinciones que cubre varias producciones con trasfondo andino. Por un lado, hay que preguntarse

---

<sup>5</sup> Esta sección especial fue organizada por Klaus Eder, secretario general de FIPRESCI (Federación Internacional de Críticos de Cine). En su visita al Perú en el 2006, invitado por el 10° Festival Elcine, Eder escuchó sobre «filmes de indios que en los pueblos de los Andes estaban filmando» (la traducción es mía). En la descripción de esta muestra se les cataloga como «*films from indios to indios*», lo cual en parte es cierto puesto que en su mayoría han sido hechos y tienen su mayor acogida dentro de circuitos en provincias. Sin embargo, el peso de la mirada eurocéntrica conjura los términos de «indios» en un contexto particular de un festival internacional, que conlleva por tanto toda una serie de connotaciones peyorativas y estereotipos, como objetos exóticos y vistosos, que terminan eviscerando el peso y la *performance* de estas presentaciones como parte de una política de identidad.

<sup>6</sup> Ver [http://www.filmfest-muenchen.de/dc/ffm\\_en/reihen/detail.asp?ID=451](http://www.filmfest-muenchen.de/dc/ffm_en/reihen/detail.asp?ID=451)

<sup>6</sup> Al incluir en esta lista los filmes de Dorian Fernández, joven realizador de Iquitos, como *Chullachaqui*, quizás sería más indicado llamar a este movimiento cine regional. Sin embargo, hemos preferido mantener la duplicidad del nombre no solo para dar cuenta de la tensión y discusión que se genera en torno a las denominaciones que estos realizadores reciben desde diferentes perspectivas, sino también porque la mayoría de los productos, y sus propios realizadores, se identifican con un trasfondo andino y emplean repertorios culturales andinos.

en qué forma el reciente cine regional se diferencia de la antigua Escuela del Cuzco, que comúnmente se denomina cine andino y que tiene como su principal exponente al cineasta Luis Figueroa. Por otro lado se perfila el acercamiento del cine comercial limeño al interior del país, desde producciones de directores reconocidos internacionalmente como Francisco Lombardi con *La boca del lobo*, o el caso de *Paloma de papel* de Fabrizio Aguilar (que incluso aparece junto a películas provincianas en una página *web* que reseña y promueve el cine andino), o el caso más reciente y emblemático de *Madeinusa*, la *opera prima* de Claudia Llosa, que generó toda una discusión en la prensa y varios artículos en revistas especializadas en ciencias sociales y crítica política, y que emigró posteriormente a varios *blogs* dedicados al cine peruano.

También hay que considerar de qué manera se relacionan y/o se diferencian las películas «andinas» de Marianne Eyde (*Los ronderos*, *La vida es una sola*, y la más reciente *Mama coca*), que tratan temas y personajes andinos dentro de sus contextos, con las películas de lo que se está llamando cine regional o nuevo cine andino. No se puede tratar sobre este último sin referirse, ya sea como contraste o como crítica, a estas otras producciones que presentan diferentes grados de aproximación a lo andino: desde una posición acaso más fría, paternalista y controladora, hasta acercamientos más empáticos con las condiciones y representaciones de la vida andina. Por ejemplo, podemos ver cómo el propio recuento y reiteración de las experiencias y eventos de la violencia interna, profundamente sentida en la región de Ayacucho, están implicados en un debate por la memoria dentro de una cultura pública peruana, donde intervienen varios frentes y actores en sus encarnaciones mediáticas.

Están las películas de Lombardi y Aguilar que ya mencionamos, pero también las primeras películas de los directores ayacuchanos Luis Berrocal y José Huertas, como *Gritos de libertad*, que relata la historia de una ronda campesina en la lucha contra Sendero desde la perspectiva de una senderista, y presenta una visión altamente crítica del accionar del ejército en esa época, algo que también reflejan las películas de Palito Ortega Matute. Entran en escena asimismo los varios documentales sobre los hallazgos, testimonios y determinaciones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación; las intervenciones mediáticas de los representantes del régimen dictatorial fujimorista (sobre todo durante el juicio a Fujimori); del segundo gobierno aprista en su afán de desligarse de cualquier responsabilidad con el pasado; y del ejército que inclusive ha apoyado y hecho un convenio con la Universidad Alas Peruanas para la producción del filme *Vidas paralelas*, dirigido por Rocío Lladó, estrenado en septiembre pasado en cines comerciales.

Al suscribir este convenio, el entonces comandante general del ejército Edwin Donayre dijo: «Este es un evento importante para la historia del ejército y para la historia del Perú. De igual manera permite un acercamiento con la población, que

verá reflejada en esta película lo que pasamos durante la pacificación nacional». Por su parte, el rector de la Universidad Alas Peruanas se comprometió a apoyar la producción del largometraje «para reflejar la historia que vivieron los soldados en la lucha contra el terrorismo, que es la verdad de lo ocurrido»<sup>7</sup>. Ambos se refieren a la película en sí y a las experiencias de los propios soldados como las verdades que constituyen la Historia con mayúscula, en contraste con las supuestas memorias que más bien estarían movilizand o otros actores y sus productos fílmicos; esas memorias aún latentes, esos miedos y angustias que estarían también sublimados en la prolífica serie de películas sobre seres mitológicos andinos (el Pishtaco, el Jarjacha y el Kharasiri). Las brechas se hacen patentes y continúan abiertas entre los distintos discursos, narrativas, imaginarios y sentires que se disputan un espacio, una voz, una participación activa en la cultura pública peruana.

En mayo del 2008 se llevó a cabo el Primer Encuentro de Cine Andino en Arequipa. Por primera vez se reunieron en un solo lugar varios realizadores de distintos lugares del Perú para presentar sus filmes y participar de una serie de seminarios<sup>8</sup>. Fue un momento único cuyas verdaderas repercusiones y real importancia se podrán apreciar en el futuro. La primera película que se presentó como apertura del encuentro, después de los discursos introductorios del alcalde y de su coordinadora cultural, fue *Amor en las alturas*, largometraje de Percy Pacco, un joven cineasta de Juliaca, quien anteriormente ha sido actor en las producciones *El abigeo* y *El huerfanito*, del más conocido realizador Flaviano Quispe.

La película de Pacco hace un recorrido por la vida y relaciones de tres amigos en un poblado cercano a la laguna de Arapa, al norte del lago Titicaca; sus sueños, amores y celos que después se transportan a la mina La Rinconada, lugar inhóspito, violento, tierra de nadie. Se presentan muchas de las vicisitudes, sueños de progreso y fuerzas que predominan en las vidas sociales de estos pueblos y comunidades, como la creciente influencia de las minas. La producción tardó más de tres años debido a varios problemas, incluyendo el hecho de que casi ajustician en masa al propio director cuando estaba filmando en la mina La Rinconada. Esta es una de las tantas anécdotas que acompañan la producción de estas películas, donde la realidad imita a la ficción y esta se entrecruza con las situaciones concretas de producción,

<sup>7</sup> Ver <http://www.cinencuentro.com/2007/07/09/ejercito-peruano-y-alas-peruanas-producen-la-pelicula-vidas-paralelas/>

<sup>8</sup> Previamente a este encuentro se apreciaron dos selecciones de películas regionales en Lima: «Muestra de Cine Regional», organizada por APRECI (Asociación Peruana de Prensa Cinematográfica), entre el 13 y el 16 de diciembre del 2007, y «Ciclo: Muestra de Cine Ayacuchano» en el Centro Cultural CAFAE-SE, todos los viernes de febrero del 2008. En esta última entidad se ha reservado los viernes un espacio abierto permanente para todo el cine nacional, lo cual permite la presentación de una gran variedad de productos hechos en las regiones.

porque al propio Percy, en su anterior rol de protagonista de *El abigeo*, sí lo llegaron literalmente a masacrar<sup>9</sup>.

Me detengo en la presentación de esta película puesto que amerita referir una situación en particular. La proyección estuvo llena de contratiempos, el DVD no podía ser leído, menos mal que Percy cargaba con su *laptop*, puesto que recientemente había vuelto a editar el filme<sup>10</sup>. Hubo algunos problemas de conexión y se llegó a ver buena parte de la cinta —aunque se distinguían todo el tiempo los bordes del lector de DVD— hasta que súbitamente se apagó la computadora (batería descargada, una mala conexión, etcétera). Sin embargo, después de algunos minutos, se pudo terminar la proyección. En cualquier cine comercial de Lima la gente se habría quejado e incluso algunos habrían abandonado la sala. De hecho, no faltaron personas que se fueron pero la mayoría de la audiencia se quedó y al final de la película todos aplaudieron. Un par de jóvenes a los que interrogué me respondieron que nunca habían visto una película como esta, hecha en provincias, y que les había gustado por su realismo, por los paisajes y parajes que había presentado, «era como cuando uno visita esos lugares»; y agregaron que ahora conocían la realidad y las penurias del trabajo en una mina (aunque después me enteré de que gran parte de estas escenas las tuvo que recrear el director en otras locaciones). Sin embargo, en ningún momento me comentaron sobre la calidad de la proyección.

Se juntan entonces dos eslabones que nos transportan en dos direcciones: a manera de un *flashback* al ciclo de conferencias en la Biblioteca Nacional y un *flashforward* a otros momentos y eventos, en donde se iteran varias nociones y apreciaciones. Nos remiten a los comentarios de varios directores, desde Flaviano Quispe hasta Dorian Fernández, sobre la gran acogida de las películas en sus pueblos y ciudades, con una audiencia fenomenal que ya quisieran tener aquellas hechas en Lima. A pesar de las claras deficiencias técnicas, falta de *raccord*, saltos de eje, fallas en la actuación e incluso en la construcción del guión, las audiencias regionales parecen no dar tanta trascendencia a estas peculiaridades del lenguaje cinematográfico y se sienten atraídas por las propias películas.

Cobran, entonces, una gran importancia los recuentos de estas presentaciones y la existencia de estas audiencias, las cuales no son consideradas en el ámbito limeño

<sup>9</sup> Flaviano Quispe, por su parte, cuenta que en la filmación de las últimas escenas de *El abigeo* los comuneros también los querían linchar puesto que habían regresado a filmar después de algún tiempo y en el ínterin habían robado la iglesia, siendo ellos los principales sospechosos.

<sup>10</sup> Como si no hubiera habido suficientes contratiempos en la producción de la película, la computadora con la copia máster fue robada en marzo del 2008 y el director tuvo que reeditarla. Ver <http://www.cinocuentro.com/2008/04/15/roban-en-juliaca-material-de-filme-amor-en-las-alturas-opera-primade-percy-pacco/>

porque no se han medido en los *box-office*, en la taquilla comercial. Además estas presentaciones siguen siendo organizadas por los propios directores, con sus propios medios y en sus propios circuitos o zonas, con algunas excepciones como en el caso de Flaviano Quispe. Este carácter localista o regional de las presentaciones hace difícil o casi imposible su seguimiento integral. Sin embargo, podemos ver cómo se podría estar promoviendo una reestructuración de lo público en el contexto peruano para que dé cabida a otras audiencias, a las audiencias provincianas, y a la identidad de estos públicos a los cuales comúnmente solo se les da importancia en Lima cuando se miran como los renglones emergentes —condición en la que, por cierto, se mantienen de modo perenne si atendemos a las descripciones que se ocupan de ella— y solamente en un espacio en particular: los conos. Los que llenan el Megaplaza, los futuros chefs de «Un Perú que avanza», un imperativo performático que solo alcanzarán los que se enganchen con la rueda de la fortuna macroeconómica<sup>11</sup>.

Al mismo tiempo, esta proyección nos remite a la carencia de recursos o de manejo del lenguaje cinematográfico que no va a la par con los estándares que requeriría un cine más comercial o que pueda tener éxito en otros circuitos, ya sea en los cines de Lima o en los internacionales. Nos transportamos entonces a una charla, la primera de una serie sobre varios temas del cine y la producción nacional, organizada por el grupo/página web *Cinencuentro*, un colectivo de cinéfilos y críticos de cine, del cual es parte Luis Ramos, miembro fundador, quien ha hecho un seguimiento a la producción nacional regional desde sus inicios, y Ricardo Bedoya, conocido crítico de cine, gestor y presentador de uno de los pocos programas televisivos sobre cine: *El placer de los ojos*. Estas charlas se llevaron a cabo en el Centro Cultural CAFAE-SA, a cargo de Jaime Luna quien, como coordinador de las presentaciones fílmicas de la entidad, ha organizado varios ciclos sobre cine regional y ha dado cabida a estos realizadores y a sus producciones. En la charla de la que damos cuenta se presentaron el crítico de cine Ricardo Bedoya, Josué Méndez —director de *Días de Santiago* y de *Dioses*— y Alberto Matsuura, joven director del corto *El chalán*. Se suponía que hablarían sobre «La estética en el cine peruano: estilos y formas»<sup>12</sup>, aunque uno de los asistentes comentó que hablaron «de todo y de nada». Sin embargo, hay dos elementos que quisiera traer a colación.

En un momento de la charla, Bedoya comentó que ha habido una tendencia realista, incluso costumbrista, en el caso del cine de Francisco Lombardi por ejemplo,

<sup>11</sup> El Encuentro de Cine Andino fue auspiciado dentro de las actividades culturales programadas para las reuniones previas a la APEC en Arequipa. Durante todas ellas, el gobierno empujó una imagen del Perú con grandes ventajas para las inversiones y para realizar negocios más competitivos. Se entrelazaron diferentes agendas y performatividades durante este evento.

<sup>12</sup> Ver <http://www.cinencuentro.com/2008/06/30/charlas-de-cine-conversando-estetica-cine-peruano/>

y en el cine peruano en general, casi un registro cotidiano de la realidad. No se estaba refiriendo directamente al cine regional, pero esa ha sido una de las tendencias que muchos también han remarcado en sus producciones. La otra gran corriente del cine regional, quizás la más conocida y comentada, es la de las películas basadas en mitos y seres sobrenaturales andinos (y ahora habría que añadir selváticos). Sin embargo, ¿la tendencia realista a la que se refirió Bedoya es la misma que mueve a las audiencias de provincias? ¿Se trata de una identificación con sus paisajes, entornos familiares, acentos, música y costumbres mostrados en la pantalla, de una familiaridad con las historias narradas?<sup>13</sup> Estas producciones movilizan «estructuras de sentimiento» que van más allá de una identificación con un personaje o con una historia, andinos. La fuerza de la experiencia mediática es poderosamente sinaestética, tremendamente corporal (Appadurai 1996). Otra vez ocurre una reiteración de aspectos vividos, experienciales en la pantalla, que se resignifican, se rehacen. Se iteran memorias latentes que están implicadas dentro de las diferentes capas de lo audiovisual y esta reiteración las reconstituye, las resignifica en el contexto contemporáneo, como ocurre por ejemplo con aquello que tomamos como «lo andino».

Sin entrar mucho en cómo sería una mirada performativa a este fenómeno, me gustaría enfatizar la posibilidad de que esta iteración de una resignificación de «lo andino» contemporáneo podría llegar a constituir lo que Fraser (1993: 115) denomina como contrapúblicos subalternos, «para indicar aquellos espacios discursivos paralelos donde los miembros de los grupos sociales subordinados inventan y hacen circular contradiscursos, lo que a su vez les permite formular interpretaciones opuestas de sus identidades, intereses y necesidades». Los cineastas regionales estarían de alguna forma envueltos en este proceso de reiteración de memorias latentes, el cual tiene también sus propias tensiones y exclusiones. Sin embargo, en sociedades estratificadas como la peruana, la existencia de una variedad de públicos y la necesidad de una diversidad de espacios públicos abren posibilidades para una mayor participación en la negociación cultural e ideológica.

El segundo punto que quiero subrayar, y que nos presenta otra vez la mencionada brecha en el contexto sociocultural, es que al final de la charla Bedoya hizo una pregunta a los otros directores a partir de unos comentarios que habían aparecido en

<sup>13</sup> Dentro de la teoría psicoanalítica de cine se discuten varios planteamientos en relación con el espectador. La identificación con un personaje en la narrativa se considera dentro del concepto de identificación secundaria cinematográfica puesto que, como plantea Metz (1975), concierne a la identificación del espectador con su propio mirar; un segundo nivel psicoanalítico alude a un sujeto ya constituido y que ha accedido al orden simbólico. Una discusión y crítica más amplias sobre estas teorías del espectador nos llevarían fuera de los márgenes de este artículo. Sin embargo, Shohat y Stam (1994) critican que en su énfasis por lo intrapsíquico en vez de lo intersubjetivo y discursivo, la teoría de cine ha dejado pasar cuestionamientos sobre la experiencia del espectador influida por aspectos raciales y culturales.

el *blog* El Morsa: ¿existe una diferencia entre los cineastas que postulan a los concursos convocados por el Conacine (y que llegan a ganar) y un cine independiente fuera del sistema? Josué Méndez respondió que la diferencia se daba cuando la gente creía que bastaba con un buen guión, cuando en realidad este constituye la mitad de un proyecto y que el otro 50% es la financiación, el plan de producción, etcétera. El problema reside en la falta de gestión por parte de la producción independiente. Remarcó, por otro lado, que es importante integrarse, que los festivales en el exterior tienen sed de material pero que debe haber un mejor accionar en la producción (en este caso sí se estaba refiriendo a la producción de las regiones).

Cabe aquí una digresión para señalar que varios de los directores del nuevo cine andino expresan un sentir parecido: ansían mejorar sus producciones y poder integrarse. No es por nada que en el último Encuentro de Cine Andino, uno de los principales seminarios fue acerca de la preparación de proyectos para cine, dictado por Eduardo Inostroza, un joven especialista chileno en cine y postproducción. Su presentación fue una guía esencial y concisa de lo que tiene que ser un proyecto de cine dentro de los estándares de la producción en la industria cinematográfica norteamericana, una de las grandes industrias culturales del mundo. Lo primero que dijo fue que hacer cine es una inversión, de lo cual derivan muchos otros imperativos y pautas que deberían seguirse para que el producto pueda crear valor agregado y, por ende, pueda ser más competitivo en el mercado audiovisual. ¿Tomarán los cineastas al pie de la letra estas pautas, las reformularán según sus propios intereses y medios de producción o simplemente seguirán con sus actuales modos de producción y distribución?<sup>14</sup>. Aunque no esté claro qué es lo que pueda pasar, está de todas maneras latente el imperativo performativo de mejorar sus producciones y se están haciendo los esfuerzos para cerrar la brecha en términos de producción, utilizando ciertos recursos de Lima, como directores de fotografía o productores, y también trayendo algunas personas de Chile, donde la industria está más consolidada y organizada. Estos vínculos son bastante evidentes y están siguiendo su curso.

Existe el interés por parte de algunas personas involucradas en la producción audiovisual limeña de entablar relaciones de trabajo con directores regionales.

---

<sup>14</sup> Muchas de las producciones regionales llegan a recuperar sus costos solo en sus circuitos locales, estando la distribución y la exhibición a cargo de los mismos realizadores con sus propios medios. La falta de circuitos alternativos plenamente constituidos regionalmente, fuera de las cadenas comerciales que en su mayoría solo existen en ciudades mayores de la costa, junto con el poco contacto e incluso el recelo entre los propios realizadores regionales, la inexistencia de apoyo por parte de las instituciones del Estado relacionadas con la cultura —con la excepción de varios gobiernos regionales que están comenzando a respaldar a varios realizadores y a sus proyectos— y el constante acecho de la piratería son algunas de las dificultades que se presentan para que las películas realizadas en una región puedan circular en otros lugares del Perú.

Hasta cierto punto, las colaboraciones de productores audiovisuales de Lima con productores y equipos en regiones se están comenzando a dar, como es el caso de la reciente producción de la película *Coliseo*, dirigida por Alejandro Rossi con el apoyo del equipo de Nilo Inga en Huancayo, o los contactos y servicios que ofrece la productora de Dorian Fernández para gente interesada en filmar en Iquitos.

Se están dando además otras relaciones más horizontales, como la reciente colaboración entre el documentalista Fernando Valdivia y el cineasta Percy Pacco para culminar un documental sobre la lucha de los indígenas ashuar en defensa de sus territorios concesionados por el Estado a empresas petroleras. Esta experiencia sirvió también para hacer una serie de proyecciones en varias comunidades alejadas, en las cuales Percy tuvo la ocasión, no planeada, de presentar su último trabajo no totalmente terminado pero que logró una gran acogida entre las propias comunidades, que ansiaban ver otros parajes y experiencias<sup>15</sup>. Incluso el Encuentro de Cine Andino, organizado en Arequipa, y el más reciente Primer Festival de Cine Juliaqueño<sup>16</sup>, permitieron a los cineastas locales y de otras regiones presentar sus trabajos en otros lugares y para otras audiencias.

Todavía es un panorama abierto e incierto determinar hasta qué punto los realizadores regionales podrán desarraigarse de la inercia de la metrópoli o más bien imaginar y entablar diferentes relaciones con esta, no solo con sus pares audiovisuales, instituciones y centros culturales, sino también con las propias audiencias residentes en Lima, muchas de las cuales tienen un trasfondo cultural y apegos particulares respecto a las historias y sensibilidades regionales.

## IMAGINANDO LA IMAGINACIÓN

Muchos imaginan el cine y la producción audiovisual como posibles prácticas integradoras, que pueden estrechar los lazos interculturales y cerrar las brechas y disyuntivas que hemos presentado en este artículo. Quizá debamos darnos cuenta de la importancia que ha cobrado en la actual coyuntura el rol de la imaginación en la construcción de entornos y vidas sociales (Appadurai 1996). Regresemos al principio e imaginemos estar otra vez en la Biblioteca Nacional, solo que ahora el auditorio está repleto mientras el realizador Nilo Inga explica su interés por el mito de *El tunche* y nos recuerda que cuando nos cuentan una historia lo que hacemos de inmediato

<sup>15</sup> Ver el interesante recuento y la alentadora perspectiva de esta experiencia intercultural de Fernando Valdivia: <http://www.cinencuentro.com/2008/04/15/cine-peruano-e-interculturalidad-una-experiencia-en-nuestras-fronteras/#cut-1>

<sup>16</sup> El evento fue organizado por el realizador Joseph Lora que había participado en el previo encuentro en Arequipa. Ver <http://www.festivalcinejuliaca.blogspot.com/>



es imaginarla. A continuación señala que lo que quería hacer en este filme y en sus películas en general es «mostrar en imágenes la imaginación».

La posibilidad de movilizar una diversidad de imaginarios a partir de imágenes fílmicas abre las puertas para que tanto los cineastas regionales como la diversidad de sus públicos y las identidades de estos creen instancias de reconocimiento e intervengan no solo en la reconfiguración de políticas culturales hacia la producción nacional de cine sino en la posible apertura de avenidas de debate, de mayor participación política y cultural en la redefinición de lo público, de lo nacional, de lo andino, de imaginar otros mundos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict (1998). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres y Nueva York: Verso.
- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- Appadurai, Arjun & Carol A. Breckenridge (1995). Public modernity in India. En *Consuming Modernity. Public culture in a South Asian World*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- Cánepa, Gisela K. (2006). La ciudadanía en escena: fiesta andina, patrimonio y agencia cultural. En Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe (Eds.), *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: Concytec.
- Dornfeld, Barry (1998). *Producing Public Television, Producing Public Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Fraser, Nancy (1993). Pensando de nuevo la esfera pública: una contribución a la crítica de las democracias existentes. En *Iustitia Interrupta: reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Ginsburg, Faye (1991). Indigeneous media: Faustian Contract or Global Village?. *Cultural Anthropology* 6(1), 92-112.
- Ginsburg, Faye, Lila Abu-Lughod & Brian Larkin (Eds.) (2002). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.
- Habermas, Jürgen (1989). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- Martín-Barbero, Jesús (1993). *Communication, Culture and Hegemony: From the Media to Mediations*. Londres: Sage.
- McKenzie, Jon (2001). *Perform or Else, from Discipline to Performance*. Londres: Routledge.

- Metz, Christian (1975). «The Imaginary Signifier». *Screen* 16(2), 14-76.
- Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Schechner, Richard (2002). *Performance Studies: An Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Shohat, Ella & Robert Stam (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. Londres: Routledge.
- Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

## PELÍCULAS ANDINAS PARA PUEBLOS ANDINOS CINE AL AIRE LIBRE EN LAS PROVINCIAS DE CUSCO Y APURÍMAC

Jeroen van der Zalm

### ¡VAMOS AL CINE!

Acaba de anochecer. En la mañana de ese mismo día hemos llegado a Huanoquite, un pueblo en la provincia de Paruro, departamento de Cusco. En una pared alta de uno de los lados laterales de la iglesia, ubicada en la plaza central, colocamos nuestra pantalla e instalamos los equipos de DVD y sonido.

Durante el día recorreremos las calles con un megáfono para avisar a la gente: «El *cine* ha llegado a su pueblo por primera vez. No pierdan esta oportunidad para ver una película en quechua en pantalla gigante. Es para toda la familia. A las seis y media de la noche en la plaza central de su pueblo. ¡¡Vamos todos al cine!!».

Es como para recordar los primeros días del cine, cuando los chicos andaban por las calles con carteles y campanas avisando a la gente de la presentación de una película en, probablemente, el único local cinematográfico de la ciudad. Esperamos la misma excitación, el mismo entusiasmo. Pero no estamos en el París de fines del siglo XIX, estamos en la sierra sur del Perú, en un pueblo de apenas mil habitantes. La gente, mayormente campesina y quechuahablante, es introvertida e imperturbable. Sus preguntas son prácticas: ¿qué película va a haber?, ¿a qué hora?, ¿dónde? Y siguen su camino, a trabajar sus chacras, a arreglar su hogar, a cuidar su ganado.

Cuando cae la noche, la gente llega poco a poco y busca su lugar alrededor de la pantalla. No en filas unos detrás de otros como en el cine, sino muy dispersos por la plaza, a veces miran la película desde ángulos imposibles. Se sientan en el suelo, en las escaleras de la iglesia, en los banquitos del parque o se apoyan en las rejas. Mujeres y ancianos se han cubierto con mantas, hombres con ponchos y sombreros dan saltitos para mantenerse calientes, dos chicos miran abrazaditos y algunos jóvenes se han encaramado a un árbol.

En un primer instante parece que no va a haber mucha gente, pero al momento de empezar la película casi la mitad de los habitantes del pueblo está presente. El frío y el cansancio de un día de trabajo no les han impedido venir. Durante la película se codean, cuchichean y ríen en voz alta, los niños pasan por la luz del cañón por jugar o sin darse cuenta de lo que hacen, algunas personas se van y otras llegan.

La película que mostramos es del cineasta boliviano Jorge Sanjinés. Para mucha gente acá, Bolivia es un país lejano que no forma parte de su mundo inmediato. Pero la realidad indígena boliviana, que en la película se trasluce a través de la ficción, parece en muchos aspectos muy cercana y muestra similitudes sorprendentes. Hemos puesto dos micrófonos para que después de la exhibición pueda haber comentarios sobre la película. Probablemente por el hecho de que después de dos horas la gente está cansada y se ha enfriado por las bajas temperaturas, solamente unas pocas personas toman la palabra. La mayoría quiere volver a su casa y quizás hablar un rato entre ellos sobre lo que han visto para luego dormir. Muchos se levantarán a las cinco de la mañana.

Al día siguiente pasamos por el pueblo para hablar con quienes han visto la película. Algunos ya han salido a sus chacras, otros trabajan alrededor de sus casas, ordeñan sus vacas o hacen faenas diversas, los niños pasan por las calles con su ganado. Muchos brindan gustosamente sus comentarios y casi siempre empiezan por hablar sobre las similitudes entre lo que han visto y su propia realidad. La religión, las costumbres, la vida en el campo, la discriminación entre mestizos y campesinos; estos son los temas que recuerdan de la película y que reconocen en su propio entorno. Las historias que cuentan sobre cosas que han pasado en su pueblo tienen un gran parecido con acontecimientos de la película: la ficción les ha hecho mirar su propia realidad.

Y sí, quieren que volvamos a su pueblo para mostrar más películas en el futuro. Sobre la palabra de dios o las costumbres de otros pueblos indígenas y de países lejanos. Sobre la educación o las formas de mejorar su agricultura. A través de las imágenes del cine esperan conocer más de su mundo.

### **CINE AL AIRE LIBRE**

En julio del año 2004 se llevó a cabo, en la ciudad del Cusco, una muestra de varias películas del director boliviano Jorge Sanjinés, realizada por el Proyecto Amauta del Centro Bartolomé de las Casas (CBC). Durante ella surgió, de acuerdo con el propio director, la idea de mostrar sus películas en pueblos y comunidades de las provincias de Cusco y Apurímac. Así en Perú sus películas también podrían llegar a la gente que Sanjinés siempre había considerado su público objetivo: los indígenas del mundo andino.

La idea de llevar películas a lugares que normalmente están excluidos del circuito de la distribución cinematográfica y el carácter intercultural de las películas de Sanjinés constituyeron los motivos principales de este proyecto. Además la propuesta incluyó la realización de un estudio sobre la recepción de las películas por parte de los espectadores y la elaboración de un documental que registraría toda la experiencia.

Los preparativos del proyecto «Películas andinas para pueblos andinos» empezaron en mayo del 2005 y comprendieron la elección de las cintas, el doblaje parcial al quechua de las partes habladas en aimara, y la elección y comunicación con los pueblos y las comunidades. A través de los contactos de la Casa Campesina del CBC con el mundo rural fueron elegidos seis pueblos y cuatro comunidades en las provincias de Cusco y Apurímac. Se realizaron viajes preparatorios para presentar el proyecto a los alcaldes y presidentes comunales y pedirles el permiso para ejecutarlo, planteándolo como una actividad cultural instructiva y placentera del CBC, sin mayores objetivos secundarios. De común acuerdo fijamos fecha y lugar para las exhibiciones al aire libre.

Las películas se eligieron a partir de tres criterios. Primero, queríamos mostrar una selección de cintas representativas de la obra artística de Sanjinés. Segundo, estas debían motivar el interés del público por su temática. Por último, íbamos a estar en pueblos que históricamente, hasta la fecha, viven en un contexto de pobreza, marginación y discriminación; eso los podría hacer más sensibles a ciertos contenidos que tratasen temas delicados con respecto al mencionado contexto. Además, la mayoría probablemente nunca había visto al aire libre una película de este tipo en pantalla grande. Pero, sobre todo, queríamos complacer a la gente con un cine al aire libre que les pudiera interesar, inspirar y entretener.

Nuestro equipo de cinco personas —dos coordinadores/productores (entre ellos yo), dos asistentes/traductores quechuahablantes y un técnico/chofer— inició las exhibiciones en la segunda semana de agosto del 2005. Aunque inicialmente nos habíamos acercado a diez pueblos y comunidades, al final solo pudimos realizar muestras en cinco pueblos y tres comunidades, de los cuales siete están en la provincia de Cusco y uno en la provincia de Apurímac; tuvimos que anular dos muestras en sendos pueblos por falta de electricidad. Mostramos una película por pueblo/comunidad, aunque en el pueblo Huanoquite hicimos dos noches de muestra y en la comunidad Ccachín tres. Llevamos una pantalla grande tipo cine (6 x 3 metros, tela blanca sobre tela de fondo negra), que colocamos en un lugar central en el pueblo o la comunidad, un DVD, un equipo de sonido potente y dos micrófonos —como ya se ha dicho— para que la gente tuviera la oportunidad de comentar sobre la película después de la muestra.



Fotos 1, 2 y 3. Preparativos para la muestra en Lauramarca (foto de Jeroen van der Zalm, agosto de 2005).



Foto 4. Público en Ccacchin (foto de Walter Aparicio, agosto de 2005).

En gran medida, este proyecto implementó la cultura como si fuese un recurso, aludiendo a lo que George Yúdice (2003) llama el «recurso de la cultura». El Centro Bartolomé de Las Casas (CBC), una ONG peruana con una fuerte presencia en las provincias del sur andino por más de treinta años, comenzó a desarrollar el Proyecto Amauta en el 2003. Esta iniciativa propone, entre otros objetivos, la instalación de un laboratorio de investigación y creación audiovisual, dirigido mayormente a la comunidad andina rural y urbana. Desde esta sección de la institución surgió la idea de realizar un cine al aire libre en las zonas donde trabaja el CBC en proyectos e investigaciones socioeconómicos. El proyecto «Películas andinas para pueblos andinos» fue financiado con el apoyo de la ONG holandesa HIVOS, que tiene un fondo para estimular iniciativas culturales en los países en desarrollo.

El proyecto, entonces, no podía proponer una actividad tipo *culture for culture's sake*, debido a que sus premisas estaban elaboradas sobre las pautas institucionales de HIVOS de retroalimentación utilitaria (objetivos, resultados cuantitativos y cualitativos, efectos esperados, etc.) y una ejecución minuciosamente planeada. El hecho de que el cine al aire libre se realizara en el marco del trabajo de desarrollo del CBC también tenía sus implicaciones, positivas y negativas. El proyecto, de una u otra manera, «representó» a la institución en los lugares donde pasamos las películas. Por una parte, esto concedió más autoridad al proyecto e hizo que fuera aceptado más

fácilmente porque nos concibieron como «conocidos». También el hecho de que planteamos discutir con los espectadores al día siguiente de la muestra fue tolerado porque la gente lo tomó como parte del trabajo social y de investigación que hace el CBC. Varias personas nos preguntaron cuál era exactamente el objetivo de nuestro cine al aire libre o qué queríamos mostrar con las películas. Siempre repetimos los dos motivos principales del proyecto: democratizar la distribución cinematográfica, llevando películas a lugares que normalmente están excluidos del circuito de la distribución, y las potencias interculturales del proyecto por el carácter antropológico-artístico de las películas de Sanjinés.

Por otra parte, los métodos de trabajo y las ideologías de las ONG no siempre son bien percibidos por todos los actores del mundo rural debido a cuestiones de relaciones entre poderes y conflictos de intereses. Puedo señalar el caso de la proyección en Tambobamba, que iba a ser la primera de dos muestras en la provincia de Cotabambas. Aunque habíamos conversado con las autoridades sobre nuestra llegada, el día mismo no encontramos a ninguna. Hablamos con el cura, quien nos autorizó a usar la pared de la iglesia en la plaza central. Al final optamos por usar la pared de la municipalidad en la misma plaza, pues ofrecía una mejor vista para los espectadores. Uno de nuestros compañeros de trabajo que viajó a Tambobamba unos días antes había colgado anuncios con fecha y hora en las paredes y había avisado a unos cuantos habitantes. Parecía que esta muestra iba a ser un éxito, pues la convocatoria fue amplia y bastante gente llegó para informarse y fijarse en la hora de la muestra.

Desgraciadamente un poco después de las cinco de la tarde, mientras colgábamos la pantalla, se fue la electricidad en todo el pueblo, «supuestamente» por un corto circuito en la central eléctrica. Dijeron las malas lenguas que habían sido las autoridades quienes dieron la orden de cortar la electricidad para impedir la muestra de una película que podía resultar disidente y conflictiva. Además, por ser una actividad de una ONG que trata de impulsar tendencias democráticas en esta zona, puede ser que el proyecto fuera visto con inquietud por las autoridades. Nunca pudimos corroborar ninguna de las dos sospechas, pero lo ocurrido nos da un indicio del contexto conflictivo en algunos de los casos.

Sin duda, el proyecto apunta a los objetivos democratizadores del CBC en el mundo rural, no solo por incluir a los pueblos y comunidades rurales en un circuito de distribución cinematográfica, sino también por hacer uso, de manera alternativa, del espacio público. Por lo general utilizamos las plazas o canchas centrales, donde pasamos las películas en las noches, alrededor de las siete, cuando ya ha oscurecido por completo. Los comentarios que recibimos después de las muestras se relacionaron, *a través* de las películas, con los problemas sociales y asuntos políticos locales. Además, algunos aprovecharon la oportunidad para criticar públicamente a ciertas



personas o situaciones, o para confirmar una posición representativa dentro del pueblo. El uso alternativo e inusual de los espacios públicos convirtió a las plazas y canchas centrales en una especie literal de «esfera pública», para hacer referencia libremente al concepto habermasiano; en este caso, un espacio físico para estimular el consumo y la discusión crítica sobre las películas, abiertos a todos.

En este contexto, el proyecto sí tenía sus implicaciones a nivel de la organización socio-cultural local. Se supone que el funcionamiento de la ciudadanía cultural (*cultural citizenship*), sobre la base de las nociones de reconocimiento y empoderamiento, ayuda —a través de experiencias y procesos comunes de aprendizaje— a formular y fortalecer identidades culturales, y, como consecuencia directa, las estructuras sociales y políticas (Yúdice, 2003, p. 23; Delanty, 2007). Me parece que la mayoría de los espectadores, a través de esta «actividad cultural» (Yúdice, 2003, p. 19), pudo, el día de la muestra, vivir y en algunos casos fortalecer la construcción de una ciudadanía cultural, por estar presente e involucrada colectivamente en el suceso del cine al aire libre y por el vínculo que estableció entre una cultura andina cercana y el propio contexto.

Este efecto podía durar hasta semanas después de una muestra. En Haqira por ejemplo, en la provincia de Cotabambas, pasamos *La nación clandestina*. Unas semanas más tarde hubo una reunión de las rondas campesinas para sancionar algunos casos de abigeato y a un corrupto que fue denunciado por un profesor. Este dudaba si los poderes judiciales locales iban a hacer justicia a su denuncia —que, dicho sea de paso, legalmente no es un caso para los ronderos— y durante la reunión se apoderó del timón planteando lo siguiente: «¿Qué vamos a hacer con este corrupto si las autoridades no quieren sancionarlo? Yo propongo un castigo como hemos visto en la película de Sanjinés». Los demás ronderos le respondieron que ellos no podían juzgar casos de corrupción, pero que sí les parecía bien aplicar ese mismo castigo, ya que era una sugerencia que les había dado el CBC a través de la película. Al final, con la intervención de un representante del CBC y de las autoridades, los casos fueron juzgados de otra manera.

## **LAS PELÍCULAS DE JORGE SANJINÉS**

Durante su carrera, el cineasta Sanjinés estructuró poco a poco la idea del papel que debía jugar un cine nacional dentro de un país pobre y profundamente discriminatorio como Bolivia. No podía y no quería negar que él tenía una responsabilidad con las mayorías desposeídas de su patria y que su obra tenía que reflejar esta responsabilidad: «¿Qué es lo que interesa conocer al pueblo, puesto que es al pueblo a quien hay que dirigirse? Al pueblo le interesa conocer las causas y no los efectos (que siempre

son más graves o más horribles que los mostrados en el cine): cómo y por qué se produce la miseria» (Sanjinés, 1979, p. 17).

Para evitar una incongruencia entre su ideología y sus producciones cinematográficas desarrolló un «cine revolucionario junto al pueblo», o sea películas que no solo tratasen de las causas de la miseria en la que vive la mayoría de campesinos, sino cuya producción misma reflejase una verdadera integración de las personas y del contexto cultural de este grupo de población.

¿Cómo lograr formalmente esta transformación a través de una disciplina que ideológicamente ha estado tan vinculada a las culturas occidentales dominantes? Incluso técnicamente se podría considerar al cine como una expresión cultural de la modernidad occidental. La modernidad requería técnicas modernas: *flashbacks*, *cross-cutting*, movilidad de la cámara, como una respuesta cinematográfica a la complejidad de relaciones sociales, organizaciones, construcciones y personalidades individuales de los tiempos modernos (Grimshaw, 1997). Estas concreciones técnicas de fenómenos psicológicos que hacen más compleja y profunda la narrativa son organizadas en diferentes modelos de causalidad que ya son, de entrada, formas de interpretar el mundo. Esta interpretación fílmica es *sobre todo* una representación del tiempo y del espacio: una relación dialéctica entre niveles de coincidencia (linealidad) o discontinuidad (asincronicidades), proporcionada por el cineasta, que establece así una relación narrativa entre la imagen y la percepción e interpretación correspondientes del espectador.

Entonces, en el transcurso de su carrera como cineasta, Sanjinés empezó a adecuar y reemplazar los elementos básicos de la narrativa cinematográfica occidental por usos cinematográficos alternativos para representar mejor la experiencia de los fenómenos tiempo-espacio de la cultura aimara andina:

[...] al desarrollar el «plano secuencial integral» como mecanismo narrativo que se funda en la concepción cíclica del tiempo —propia del mundo andino—; al priorizar al protagonista colectivo sobre el protagonista individual, correspondiendo a la concepción andina de la armonía social; al conjugar el «suspenso» como recurso típico del cine occidental creando un «distanciamiento» reflexivo; al minimizar el uso del «primer plano» o *close-up*; al trabajar con los mismos protagonistas de hechos históricos como actores, etc. Recursos que en su conjunto constituyeron un lenguaje que viene del propósito de insertarse con fluidez, propiedad y autenticidad en el diálogo con esas mayorías (Sanjinés, 2004).

Este esfuerzo llegó a su culminación en su séptimo largometraje, *La nación clandestina*, en el que logra establecer una simbiosis visual propia entre forma y contenido. La narración cinematográfica en esta película representa el espíritu colectivista y la cosmovisión andina circular a través de grandes planos abiertos, de la introducción de

multitudes protagónicas, del manejo de la cámara en constante movimiento aproximándose y retirándose de los actores, y del uso frecuente de los planos secuenciales integrales (secuencias filmadas en continuidad, sin cortes entre planos).

## ¿CÓMO VER UNA PELÍCULA?

Las entrevistas que realizamos después de las muestras se concentraron en el consumo de las películas por parte de los espectadores: primero, su experiencia al ver una película en una gran pantalla al aire libre en su propio pueblo; segundo, sus reacciones ante el lenguaje cinematográfico utilizado por Sanjinés.

En general la gente estaba muy entusiasmada por el hecho de que el cine llegara a sus pueblos, en la mayoría de los casos un acontecimiento único hasta entonces. Muchos de estos pueblos se ubican en distritos remotos, lejos de la ciudad del Cusco y fuera de los circuitos turísticos. La vida de sus pobladores es sumamente rural, viven de sus chacras y de pequeñas actividades comerciales. Además, cada pueblo tiene sus circunstancias sociales y culturales específicas: las relaciones étnicas, la religión, los calendarios festivos, los variados aspectos históricos, las diferencias en la ubicación geográfica y entorno natural. Todo en conjunto determinó intensamente las experiencias e interpretaciones de las películas en cada uno de los pueblos.

Por ejemplo, allí donde la mayoría de pobladores sufre de problemas por el alcoholismo (mayormente pueblos católicos) la gente rescató las escenas que tenían que ver con borracheras. En los pueblos en donde las iglesias evangélicas han entrado con fuerza, las escenas del colectivismo y la religión fueron mencionadas con más frecuencia. También fueron comentados reiteradamente los acontecimientos locales parecidos a escenas como robos, asaltos y asesinatos. Casi siempre los entrevistados recordaron y comentaron el tema del racismo y de las relaciones étnicas entre mestizos e indígenas / campesinos.

Mostramos cinco veces la película *Ukamau* (1966) que fue muy bien recibida. Esta historia de una venganza por amor que termina en una tragedia tiene una línea argumental relativamente sencilla y convencional, con unas cuantas escenas retrospectivas, con imágenes fuertes usando el montaje paralelo y temas reconocibles para los pobladores rurales. Lo que les había impactado se refería a la vida rural, al valor moral de la venganza, a las maneras de trabajar la chacra, al racismo y a las diferencias culturales entre mestizos y campesinos. Además, la problemática del alcoholismo fue rescatada por los entrevistados mencionando el comportamiento grosero del mestizo Ramos bajo los efectos del alcohol. En cuanto al comercio injusto y al maltrato de los campesinos comentaron las escenas del engaño de Ramos como comerciante de papas y su desprecio hacia los campesinos.



Fotos 5 y 6. Muestra *Ukamau*. Colquepata (foto de Jeroen van der Zalm, agosto de 2005).

*La nación clandestina* (1989) fue exhibida cuatro veces y también fue recibida con entusiasmo. La línea argumental es mucho más compleja que la de *Ukamau*: Sebastián Mamani, después de un largo tiempo en la ciudad y de haber experimentado una relación conflictiva con su pueblo, vuelve a este a pagar sus culpas, bailando la danza del *danzanti* hasta morir. Sebastián representa a los bolivianos (y a la gente indígena en general) que han perdido su identidad cultural, que se avergüenzan de su origen indígena, del color de su piel, de tener apellido aimara o quechua.



Foto 7. Opiniones del público después de la muestra en Huanquite (foto de Jeroen van der Zalm, agosto de 2005).

La narración tiene grandes lapsos en el tiempo y muchas escenas retrospectivas. La temática de la película es muy heterogénea, toca aspectos políticos, sociales y culturales, y tiene más puntos de referencia que *Ukamau*. Los entrevistados mencionaron el sindicalismo y la organización política de la comunidad de Sebastián, a los que compararon con el bajo nivel de organización política y el problema de la corrupción en sus propios pueblos. También la vida en el campo, el laboreo en las chacras, el alcoholismo y costumbres culturales específicas fueron aludidos frecuentemente. Además la película les hizo reflexionar sobre las diferencias entre la vida urbana y rural, y sobre el militarismo y los conflictos políticos internos, que en el Perú tienen su equivalente en el conflicto armado con Sendero Luminoso.

Las otras dos películas, *Para recibir el canto de los pájaros* (1995) y *Yawar Mallku* (1969), solo las pasamos una vez. Las reacciones fueron disímiles. *Yawar Mallku* es una película torva, que contextualiza la cooperación internacional y el racismo como temas conflictivos. Aunque la mitad de la cinta se desarrolla en el campo, hay pocas referencias a la vida rural. Pese a que no pudimos hablar mucho con el público después de esta muestra, parece que la película sí impactaba por su temática, pero había pocos puntos de referencia para realmente poder identificarse con la historia.

*Para recibir el canto de los pájaros* es una película más irónica y ligera sobre un equipo de cine que llega a un pueblo boliviano para filmar una historia sobre la conquista española en los Andes. A la gente le gustó el mensaje y pudo apreciar la comparación entre el hecho histórico de la llegada de los españoles y el comportamiento invasor del equipo de cine. Otra vez incidieron en la agricultura, el racismo y las costumbres culturales como los temas más interesantes. Además, tuvimos la suerte de que los alrededores del pueblito boliviano donde había sido filmada la película se parecieran mucho al entorno del paisaje de la comunidad de Ccacchín donde la mostramos, algo que llamó poderosamente la atención de sus pobladores.

En cada ocasión, el hecho de que la mayoría de los temas de las películas fuera cercana al hábitat de los entrevistados maximizó su identificación con las historias, mucho más que, por ejemplo, el desarrollo psicológico del protagonista o la complejidad de la narración. A través de esta identificación contextualizada, los espectadores podían darle a la cinta una interpretación y significación propias. Por ejemplo, el tema «supuestamente» secundario del comercio injusto de papas entre un mestizo y un indígena en *Ukamau* fue uno de los elementos más llamativos para casi todos los entrevistados. Ellos interpretaron la venganza y el asesinato en el marco de una lucha social, mientras que mi propia interpretación estuvo mucho más influida por los sentimientos personales del protagonista indígena. *La nación clandestina*, que para mí trata fundamentalmente sobre la desconexión cultural del protagonista, representó para la mayoría de los entrevistados sobre todo un tema sindicalista y de organización comunitaria. Por otro lado, no he podido notar mayor diferencia en la recepción de una filmación «estilo indígena» como la de *La nación clandestina*, en comparación con *Ukamau*, con la cual la gente se identificó igualmente, a pesar de haber sido filmada con recursos cinematográficos más convencionales, como el montaje paralelo y la narrativa lineal.

### ¿CÓMO INTERPRETAR UNA PELÍCULA?

Por lo general los entrevistados no tuvieron dificultades en entender las narraciones o en interpretar las herramientas narrativas de las películas de Sanjinés como,

por ejemplo, las escenas retrospectivas o el montaje paralelo. Sin embargo, fue muy difícil hablar sobre los aspectos técnicos visuales y narrativos puesto que no están acostumbrados o familiarizados con estos conceptos. Además me dio la impresión de que tampoco tenían mucho interés en el tema, de todas maneras mucho menos que en las similitudes encontradas en las historias con experiencias propias y cercanas o con su entorno personal. Nunca alguien empezó a hablar espontáneamente acerca de los aspectos técnicos y visuales de la película o de la narrativa cinematográfica usada por el director. Por ejemplo, en los momentos en que queríamos hablar sobre estos temas («¿Qué le ha parecido la manera en que han narrado la historia de la película?». «¿Le ha gustado cómo han filmado la película?»), los entrevistados volvieron a comentar sucesos específicos de la historia.

También tratamos de hablar sobre la tensión artística entre la realidad y la ficción. Para la mayoría, las historias de las películas eran reales en el sentido de que mostraban y contaban la verdad. Nadie hizo alusión a la noción de que la historia de una película es una creación artística, que interpreta la realidad a través de la ficción. Sin embargo, algunos entrevistados se dieron cuenta de que los protagonistas de la película eran actores y que había escenas que no podían haber ocurrido igual en la vida real; por ejemplo, la pelea al final de *Ukamau* fue percibida como irreal, sobre todo por el montaje poco convencional.

Parece que el público relacionó inequívocamente la cinematografía con la historia de la película, con la que se involucró muy directamente, porque para muchos mostraba la realidad y por eso era una verdad. También hubo algunos que nos dijeron que no se habían identificado tanto con la película, pues había mostrado otra realidad, una realidad que no les convenció porque no trató directamente de su propio entorno. Nunca la consideraron por ser ficción y, por ende, no ser verdadera.

## **A MODO DE TRAVESURA: LA INVESTIGACIÓN ANTROPOLÓGICA EN CÍRCULOS**

En sus películas posteriores, Sanjinés se ha preocupado por usar narrativas cinematográficas alternativas, explorando diferentes sistemas de representación, vínculos interculturales y de intertextualidad; además de establecer una relación de «negociación» horizontal y de reciprocidad con su público objetivo. Acerca de la producción de su película *Yawar Mallku*, Sanjinés comenta:

Nosotros fuimos a la ciudad del pueblo Kaata, a 400 km de la ciudad de La Paz, un lugar muy difícil de llegar [...] En la ciudad de Kaata nos recibió con mucho cariño el jefe de la comunidad y con mucha indiferencia los campesinos. Después de tres días en que el jefe de producción intentó conquistar a varios campesinos para trabajar en la película, nos encontrábamos con el dilema de que nadie quería

trabajar en la película. [...] Y claro, era verdad, éramos una suerte de gringos nacionales, porque no conocíamos la cultura del pueblo indígena, y nos dábamos cuenta de que habíamos violentado sus concepciones democráticas de poder político y que no bastaba con la anuencia del jefe de la comunidad para trabajar en la película. Nosotros nos habíamos instalado en la comunidad sin pedirle permiso a la gente, sin consultar la opinión de la mayoría de la gente de esa comunidad.

Por suerte, en el último momento, cuando ya estábamos por hacer maletas, nos dimos cuenta del error y pedimos disculpas y dimos una muestra de humildad proponiendo que ellos, a través de un clarividente que se llama Yatiri, pudiera ver en las hojas de la coca si nosotros estábamos allí por el bien o por el mal, y eso les pareció muy bien, les pareció que era un reconocimiento a su cultura y a su derecho de decidir, a aceptar. Se hizo una ceremonia extraordinaria y muy interesante que duró muchas horas y finalmente el clarividente vio en las hojas de la coca y dijo: «Esta gente ha venido aquí con el corazón limpio», y eso se comunicó a todo el resto de la comunidad y todo cambió. La gente se levantó, nos abrazamos. La gente no solamente quería trabajar sino que nos traía bolsas de papas, querían contribuir a la película. Fue hermosísimo (Sanjinés, 2008).

De esta manera, Sanjinés se muestra un paso adelante de la etnografía reflexiva y de colaboración que ha empezado a establecerse como metodología de investigación antropológica predominante a partir de los años noventa del siglo pasado.

Es la cosmovisión andina misma la que alimenta la cinematografía de Sanjinés para luego, de manera receptivo-asociativa, volver a formar parte de ese mismo sistema. En la discusión posterior a una muestra de la película *Funérailles du vieil Anai* de Jean Rouch, en la universidad holandesa de Leiden en 1980, el documentalista holandés Ed van der Elsken le preguntó a Rouch por qué había usado varios mitos para comentar el tema del funeral en lugar de utilizar una voz explicatoria; según Van der Elsken las historias de estos mitos no habían dilucidado mucho las imágenes del documental. Rouch respondió que, para él, una narración lineal con un narrador omnisciente no hubiese generado muchos enfoques nuevos. En su perspectiva, las historias de los mitos ofrecían al público puntos de vista alternativos que podían diversificar las posibles interpretaciones de los espectadores, e incluso los obligaron a hacerlo (Nijland, 1998).

Lo que quiero resaltar de esta anécdota es la diferencia entre una recepción asociativo-sensorial (el uso de los mitos) y una recepción explicativo-racional (narrador omnisciente). Rouch quería evocar una recepción más espontánea de su documental a través del uso de los mitos. Elizabeth Edwards (1997, p. 59) habla de la calidad inherente de la fotografía para poder activar semejantes respuestas subjetivas a través de la imagen: «La indexicalidad de la imagen fotográfica simula y activa



la subjetividad (sentimientos, experiencia, conocimiento)» (Edwards, 1997, p. 59) [Traducción de la editora].

No hay razón para asumir que las imágenes cinematográficas no tengan el mismo efecto, más bien creo que la sucesión visual y las mayores posibilidades narrativas de la cinematografía intensifican la recepción subjetiva. Hemos concluido de la experiencia del cine al aire libre que la calidad «referencial» de la imagen puede ser un fuerte mecanismo para establecer una conexión entre esta y el espectador, y provocar sensaciones de reconocimiento e identificación. No obstante, la gran «deficiencia» de la imagen en representar la realidad es su supuesta bidimensionalidad: por verídica que sea, física o digital, siempre le faltará alguna experiencia sensorial: tacto, olfato, gusto. No digo nada nuevo si constato que la mimesis de la imagen es una mimesis empobrecida. Es únicamente por un privilegio cultural que se ha impuesto sobre otras percepciones sensoriales en nuestras sociedades modernas euroamericanas, donde consideramos que puede «representar» a la realidad.

En este contexto me permito aplicar de manera libre y espontánea lo que Michael Taussig comentó con respecto al proceso de mimesis: «: «lograr el dominio sobre algo por medio de su semejanza» (Taussig, 1993, p. 21) [Traducción de la editora]. Me parece que podría abrir caminos para la investigación antropológica de los sistemas y culturas visuales. No pretendo ofrecer acá un resumen histórico ni epistemológico del concepto de la mimesis, visto que a lo largo del tiempo ha sido aplicado por una multitud de disciplinas (filosofía, psicología, teoría de la literatura, estudios postmodernos) y su mismo contenido puede estar relacionado a la imitación, a la representación, a la percepción y a la *performance* (Maran, 2003). Ya hemos constatado que la imagen nunca puede ser una copia fiel de la realidad por su bidimensionalidad, dejando al margen además las implicaciones de su producción y su uso cultural. Taussig hace referencia a los trabajos de Yrjo Hirn cuando dice: «Lo que compensa la falta de similitud, lo que la hace una copia ‘creible’, ciertamente una copia mágicamente poderosa [...] son precisamente las conexiones materiales — aquellas que se realizan adhiriendo pelos, uñas, trozos de ropa, etc. a la semejanza» (Taussig, 1993, p. 57) [Traducción de la editora]. Según esta argumentación, la calidad de *fetish* es la que hace que un objeto realmente pueda «representar», o mejor dicho, pueda volverse una copia «encarnada» de la realidad. El proceso de la mimesis está, entonces, fuertemente vinculado a las evocaciones, transformaciones y experiencias físicas y sensoriales, acercándose así más a la noción de *performativity* que a las facultades mentales o a la visualidad.

Taussig promueve a lo largo de su libro una revaloración de la *mimetic faculty* en nuestra sociedad moderna para entender y apropiarnos de la esencia del otro: «la habilidad de imitar [...] es la capacidad de transformarse en otro» (Taussig, 1993, p. 19).

[Traducción de la editora]. Estos *mimetic modes of perception* nos ayudan a interpretar sistemas y culturas visuales, e incluso todo el conjunto de las acciones humanas: los sentidos, los gestos, la música, las expresiones visuales. Como ya señaló Merleau-Ponty (1962), las metodologías científicas y analíticas de las ciencias sociales, cuyo objetivo es adquirir conocimiento acerca de nuestro mundo, siempre serán derivaciones de una experiencia física y mental en la cual el eje central es nuestra exposición física al mundo.

Una metodología de investigación que nos permita realmente experimentar y comprender los fenómenos antropológicos requiere entonces, en las palabras de Paul Ricoeur, de una ontología de la comprensión: «el *comprender* no ya como un modo de conocimiento, sino como un modo de ser» (Ricoeur, 2003, p. 11). Este enfoque filosófico en el *yo soy*, el *estar en el mundo*, nos dirige hacia una mentalidad, postura y reflexión física y sensorial, mimética y antirrepresentación. Investigar la experiencia de un cine al aire libre en el mundo andino rural significaría realmente experimentar y participar en todo el proceso de la producción y realización de un cine al aire libre; investigar la *capoeira* implicaría, entonces, practicar activamente este arte marcial con todas sus facetas musicales, corporales y orales.

Para la investigación antropológica de los sistemas y culturas visuales esto significaría, por tanto, una serie de implicaciones tanto respecto a la metodología aplicada como a las maneras de procesar y presentar los resultados. Tendríamos que dejar de usar los medios audiovisuales únicamente como recurso metodológico y utilitario o como una ilustración de textos escritos. Además, no deberíamos sentirnos limitados de emplear nuestras experiencias multisensoriales ni menos los últimos avances tecnológicos que nos brinda el *hypermedia* como medio de información interactiva, multilínea y multimedia, brindándonos una simbiosis metodológica y teórica a la vez. Implicaría, asimismo, que el sujeto establezca una relación de investigación horizontal con el objeto estudiado, facilitando así los puntos de encuentro. Me imagino como lo que Finn Iunker (1994, p. 3) describe en su libro *La máquina de respuestas: un texto para el teatro*:

«Escúchalo. La verdad se mueve en círculos. O al menos alrededor de figuras. ¿Y dónde estás tú en la figura geométrica circular? Yo no sé. No estás en el centro. Yo no estoy en el centro» [Traducción de la editora]

Ambas materias niegan una posición céntrica, el sujeto y el objeto se involucran en una dinámica dialéctica y epistemológica perpetua, donde ni el uno ni el otro dominan discursivamente. En esta identificación, tanto física como mental, resulta ser la experiencia misma la que nos lleva a la comprensión cualitativa.

## BIBLIOGRAFÍA

- Delanty, Gerard (2007). *Citizenship as a learning process*. Eurozine online. <http://www.eurozine.com/articles/2007-06-30-delanty-en.html>
- Edwards, Elizabeth (1997). Beyond the Boundary: a Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology. En Marcus Banks y Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. Londres: Yale University Press.
- Grimshaw, Anna (1997). The Eye in the Door: Anthropology, Film and the Exploration of interior Space. En Marcus Banks y Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. Londres: Yale University Press.
- Iunker, Finn (1994). *The Answering Machine: a text for a theatre*. Amsterdam.
- Maran, Timo (2003). Mimesis as a phenomenon of semiotic communication. *Sign Systems Studies* 31 (1). Tartu: Tartu University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1962). *Phenomenology of Perception*. Nueva York: Humanities Press.
- Nijland, Dirk (1998). *Saskia Kersenboom, Word, sound, image; The life of the Tamil text*. Oideion: Performing arts online, <http://www.ias.nl/oideion/journal/issue02/reviews/nijland.html>
- Ricoeur, Paul (2003). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sanjinés, Jorge (2004). *¿Qué es y qué ha sido el cine del grupo Ukamau?* VoltaireNet: Red de Prensa No Alineados <http://www.voltairenet.org/article122850.html>
- Sanjinés, Jorge (2008). *Master Class: Encuentro con Jorge Sanjinés* [http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=144:artmastersanjines&catid=44:catmaster&Itemid=59](http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=144:artmastersanjines&catid=44:catmaster&Itemid=59)
- Sanjinés, Jorge & Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.
- Taussig, Michael (1993). *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. Nueva York: Routledge.
- Yúdice, George (2003). *The Experiency of Culture*. Durham: Duke University Press.

Fondo Editorial PUCP

## GRAFFITI LIMEÑO: UNA FORMA JUVENIL DE TRANSITAR Y CONOCER LA CIUDAD

Mercedes Figueroa

Este artículo<sup>1</sup> tiene como objetivo general hacer una presentación de la situación actual de la actividad del *graffiti* en Lima, enfatizando los procesos detrás de sus diversas manifestaciones sin reducirlo a un análisis semántico o semiótico, rescatándolo como una acción que implica movimiento y constante desplazamiento. En otras palabras, se busca conocer el *detrás de escena* del *graffiti* limeño<sup>2</sup>.

Para lograr esto, se identificó en primer lugar a los autores detrás de las imágenes, perfilándolos principalmente a través de dos casos que consideré representativos del *graffiti* limeño —el *crew* Dedos Manchados en la Jungla de Concreto (DMJC) y el Colectivo El Codo—, no solo por su trayectoria (tiempo que tienen pintando *graffiti*) sino porque manejan discursos diferentes, e incluso excluyentes, en torno a la actividad.

En segundo lugar se determinaron los diferentes espacios donde el *graffiti* se manifiesta, construyendo circuitos por los cuales los autores transitan su ciudad, conociéndola y dándose a conocer en cada intervención; atravesando constantemente los límites entre la legalidad e ilegalidad en dicho proceso. Dicha fluidez, propia de la naturaleza del *graffiti*, nos dirige a su vez al cuestionamiento acerca de otras características que se consideraban constitutivas de esta actividad, como la trasgresión, la marginalidad, la fugacidad y el anonimato; sobre todo cuando el *graffiti* es presentado como arte y sus autores como artistas en galerías o centros culturales.

Finalmente, en este proceso de legitimación del *graffiti*, se verá la importancia que tienen los medios de comunicación, tanto los tradicionales (prensa escrita y televisión) como la internet, un espacio «virtual» también atravesado por la fluidez de la actividad *graffiti*.

---

<sup>1</sup> Resultado de un trabajo de campo entre los años 2005 y 2006, correspondiente a la investigación realizada para obtener la Licenciatura en Antropología.

<sup>2</sup> Es por este motivo también que las imágenes (fotografías) que se verán a lo largo del texto muestran *graffitis* en pleno proceso de elaboración y no tanto productos finales o acabados.

## REFERENTES

La mayoría de los autores consultados<sup>3</sup> para esta investigación resalta el *graffiti* como un hecho que se ubica en el lado de la prohibición social: atenta contra un orden establecido, es trasgresor y sobre todo anónimo, pero sin reconocer (ni identificar) a los actores que están detrás de ese hecho. Por mi parte, lejos de negar su naturaleza trasgresora, presento sin embargo al *graffiti* limeño como una acción —y no solo por su contenido semántico—, destacando su naturaleza móvil en relación a la ciudad y considerándolo como una expresión que refleja procesos y realidades sociales de la mano de sus jóvenes autores, al convertirse en la manera en que estos se ubican y se encuentran a sí mismos en la ciudad, inscribiendo en ella su presencia. La revisión bibliográfica no solo me fue útil para conocer los trabajos al respecto realizados con anterioridad, sino que me indujo a plantear un debate en torno a dichos elementos como constitutivos del *graffiti*.

Por otro lado, cabe señalar que luego de la época del terrorismo y posterior dictadura, el contexto histórico y político de la ciudad de Lima estuvo marcado por un proceso de recuperación (y re-politización) del espacio público limeño que dio paso a diferentes usos de la calle como escenario y como medio de expresión, no solo a través de marchas estudiantiles o de colectivos civiles sino a través de manifestaciones de corte performativo<sup>4</sup>. Dicho proceso se vio alentado a su vez por el surgimiento de una corriente mundial promotora del desarrollo de diferentes campos de la cultura (teatro, danza, pintura, entre otros), con el fin de incluir y reintegrar socialmente a los ciudadanos a través del arte. Este fue el contexto en el cual aparece el *graffiti* que aquí analizo en la ciudad de Lima a mediados de los noventa.

Aproximadamente en 1996, un joven estadounidense de familia peruana que se hacía llamar *Trans*, en una de sus visitas a nuestro país, empezó a dejar su marca en paredes públicas y privadas limeñas, inicialmente de distritos como Miraflores y Surco. Como puede apreciarse (figura 1), el *graffiti* que él hacía (y continúa haciendo) no corresponde a pintas políticas ni barras bravas, manifestaciones que surgen en contextos particulares y que cumplen determinadas funciones<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> García Canclini (1990), Morales Mejía (1997) y Figueroa (1999).

<sup>4</sup> Ver Leigh (2006). En Cánepa, Gisela y María Eugenia Ulfe (eds.), *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: Concytec.

<sup>5</sup> Las pintas políticas suelen surgir en momentos de crisis sociales y económicas relacionadas generalmente a la gestión del gobierno de turno que no satisface a una población (durante marchas de protesta pacíficas o violentas; cabe recordar que los movimientos terroristas como Sendero Luminoso y el MRTA también las usaron para transmitir sus ideas revolucionarias). Las pintas de barras bravas, por su parte, tienen una función territorial relacionada a grupos de jóvenes que hacen de la violencia (además del porte de armas y consumo de drogas) uno de sus elementos más resaltantes. La naturaleza de ambas pintas ha sido analizada ampliamente por diversos autores (Morales Mejía, 1997; Figueroa, 1999;



Figura 1. Firma de Trans en Miraflores, altura del cruce de las calles Bellavista y Pardo (foto de Mercedes Figueroa, noviembre de 2008).

El *graffiti* heredado por *Trans* básicamente conserva un estilo o estética relacionada al movimiento cultural conocido como *hip hop*, surgido a mediados de los años sesenta en Nueva York, utilizando los mismos materiales y adaptando las técnicas implementadas en esa época<sup>6</sup>. De la misma manera se adaptó un lenguaje que utiliza, a modo de jerga, terminologías que hacen referencia a técnicas, modos de pintar y de actuar, calificativos y valoraciones personales. Este *graffiti*, entonces, no necesariamente reivindica una ideología ni atenta contra un determinado sistema u orden.

### DETRÁS DE ESCENA DEL GRAFFITI LIMEÑO

Sin embargo, el sentido político de este *graffiti* limeño se traduce en la búsqueda de reconocimiento de parte del joven autor respecto a su uso del espacio público, disputando tanto su identidad de joven como su identidad de artista, rompiendo con las significaciones y valoraciones tradicionales de arte con la propuesta de una técnica y soportes diferentes, presentándose como igualmente legítima ante la población citadina limeña.

---

Valcárcel & Panfichi, 1999, respectivamente); sin embargo, el tipo de *graffiti* que busco analizar no se presenta necesariamente en momentos de crisis ni cumple una función.

<sup>6</sup> El *hip hop* tuvo sus orígenes de la mano de jóvenes provenientes de barrios marginales conocidos como guetos, que agrupaban sobre todo población migrante y afroamericana; este movimiento se caracteriza además por integrar otras manifestaciones como el *breakdance* (baile), *djing* (música) y *mcing* o *rap* (canto).

### 1. Autores: ¿quiénes pintan *graffiti*?

Uno de los primeros pasos para superar la reducción del *graffiti* a un análisis semántico fue identificar a los autores detrás de la imagen que se exhibe; encontrando jóvenes con realidades socioeconómicas diferentes, manifestadas tanto en motivaciones y gustos como en estratos sociales, niveles educativos y espacios en los que se desenvuelven. La actividad del *graffiti* no se restringe a zonas ni poblaciones marginales como solía atribuírsele en el pasado.

Para presentar adecuadamente el perfil de los jóvenes grafiteros de esta investigación se tuvieron en cuenta, en primer lugar, variables como género, rango de edad, tiempo que tienen en la actividad, nivel socioeconómico, distritos de residencia y grado educativo alcanzado, las cuales me permitieron una descripción general. Resultando así jóvenes varones entre 22 y 27 años de edad, de estratos socioeconómicos medios que viven en distritos como San Martín de Porres (SMP), Chorrillos, Salamanca - Ate Vitarte, Cercado de Lima, La Victoria, Breña, Pueblo Libre, Miraflores y Barranco. El tiempo que tienen pintando *graffiti* fluctúa entre los 4 y 13 años de experiencia y la mayoría posee estudios superiores terminados o inconclusos. En segundo lugar se consideraron aspectos más subjetivos e individuales como las motivaciones que tienen para pintar *graffiti*, tanto en sus inicios como en la actualidad.

Motivaciones	Descripción	Observaciones
Iniciales	Satisfacción personal	Estas motivaciones hicieron posible el desarrollo del joven como <i>grafitero</i> , pero la mayoría de ellas aún se mantiene en la actualidad, con la misma importancia.
	Vocación artística	
	Posibilidad de expresión	
	Posibilidad de conocer y estar en la calle	
	Sensación de adrenalina	
	Doble papel entre reconocimiento y anonimato	
	Espacio activo de socialización (agrupamiento)	
Actuales	Formación de un estilo	
	<i>Graffiti</i> como forma o estilo de vida	
	Posibilidades de estudios superiores	
	Remuneración monetaria	
	Reconocimiento del <i>graffiti</i> como arte	
	Reconocimiento como artistas	
Ingreso a espacios más convencionales		

Perfil del joven grafitero



En lo correspondiente a las motivaciones iniciales de estos jóvenes para pintar *graffiti*, cabe destacar la vocación artística que todos los entrevistados poseen, la posibilidad de expresión que les ofrece una técnica como esta y la sensación de adrenalina que les otorga el hacer algo prohibido. Por otra parte, el desarrollo de un estilo personal y propio es una motivación que permanece a lo largo del crecimiento y evolución del joven como *grafitero* y artista, practicando, innovando, creando constantemente.

Pero las motivaciones personales y el talento no son los únicos elementos importantes en el desarrollo de estos jóvenes; también lo es su disponibilidad de materiales para seguir practicando con el propósito de encontrar ese estilo propio que lo diferencia del resto de jóvenes dedicados a la actividad y hacer del *graffiti* una forma de vida. Para esto se hace necesaria cierta capacidad adquisitiva, la cual también puede ofrecerles la posibilidad de seguir estudios superiores. De esta manera, unos podrían presentar cierta ventaja o mayores posibilidades que otros en lo que a desarrollo profesional y capital simbólico se refiere.



**Figura 2.** Integrantes de DMJC en intervención ilegal en el distrito de Los Olivos, altura del cruce de las avenidas Angélica Gamarra y Universitaria (foto de Mercedes Figueroa, junio de 2005).



**Figura 3.** Integrantes del Colectivo El Codo en intervención legal en el Centro Cultural de España, Jesús María (foto de Mercedes Figueroa, agosto de 2006).

Otra de las características de estos jóvenes grafiteros es su tendencia a agruparse, que se basa —principalmente— en la amistad que los une y en el gusto e ideas que comparten alrededor de esta actividad. Asimismo, la mayoría reproduce la naturaleza móvil del *graffiti* debido a su flexibilidad, haciendo posible la circulación de distintos integrantes en nuevos ingresos y salidas. Como ya se había mencionado, durante el trabajo de campo se contó con los miembros de dos grupos diferentes: el *crew* DMJC y el Colectivo El Codo.

El primer grupo se formó en el distrito de San Martín de Porres (SMP) hace ya más de diez años, integrado inicialmente por adolescentes que vivían exclusivamente en barrios de dicho distrito. Con el transcurso de los años, se dio paso al ingreso de jóvenes residentes en otros distritos. Los integrantes de DMJC son, en su mayoría,

pioneros de la actividad en nuestra ciudad, con una experiencia que varía entre los siete y catorce años, habiéndose iniciado de manera autodidacta, improvisando material<sup>7</sup>, cuando aún eran adolescentes, a mediados de los años noventa. Estos jóvenes han heredado la estética y códigos del *graffiti* traído por *Trans*; es decir, adoptando un lenguaje (la propia palabra *crew* es muestra de ello) y ciertas maneras o prácticas (música<sup>8</sup>, ropa).

El Colectivo El Codo, en cambio, se formó a finales del año 2003 en un ambiente distinto, que podríamos llamar institucional, ya que todos sus integrantes iniciales eran estudiantes de artes plásticas en la Escuela de Bellas Artes. Fue en dicha institución donde sus miembros se conocieron y compartieron sus gustos, inquietudes e ideas respecto a su desarrollo como artistas y al uso del *graffiti* como el medio para llevarlo a cabo. Teniendo acceso además a otro tipo de materiales, técnicas y soportes.

No solo se caracterizan por su formación académica en artes plásticas sino por su interés de diferenciarse del *graffiti* que surgió en Lima a mediados de los años noventa, con una estética y técnica diferentes acompañadas de un discurso que institucionaliza la actividad. Cabe señalar que estos jóvenes se iniciaron en la actividad cuando *Trans* ya no era el único referente de *graffiti* en Lima, gracias sobre todo al desarrollo tecnológico y comunicativo —con la internet como su mayor exponente— que les permitía el acceso a información e imágenes de *graffitis* de todo el mundo. Por último, todos sus integrantes tienen menos tiempo en la actividad, alrededor de seis años en promedio, en comparación con los integrantes de DMJC.

La actividad del *graffiti* no solo brinda a sus autores un reconocimiento individual; estos se organizan en agrupaciones con las que también se presentan en la ciudad, adquiriendo una identidad grupal o colectiva por medio de la cual buscan a su vez ser reconocidos. Finalmente, con motivo ya no solo de una mejor presentación del joven grafitero sino de la naturaleza misma del *graffiti* se decidió nombrarlos por sus seudónimos y no por sus nombres propios.

## 2. Procesos de elaboración: ¿cómo se hace *graffitis*?

Este apartado está destinado a mostrar la elaboración material de un *graffiti* desde el inicio hasta el producto final; lo cual, junto a la identificación de los autores detrás de la imagen, contribuirá al rescate del *graffiti* como acción, como técnica.

<sup>7</sup> El uso de Griffin (betún líquido) en lugar de *spray* o plumones era recurrente, ya que la pintura en *spray* estaba destinada a otro tipo de soportes y el costo de una lata podía llegar hasta los ocho soles.

<sup>8</sup> *Pésimo*, *Entes*, *Musik* y *Kazú*, integrantes de DMJC, conforman el grupo de música *rap* Demejotas desde inicios del 2005, llegando a componer y grabar el tema principal de la primera temporada de la conocida miniserie peruana *La gran sangre*, transmitida por Frecuencia Latina.

### *Materiales*

La frecuencia de las intervenciones, tanto legales como ilegales, depende de la disponibilidad del joven en cuanto a materiales; por lo cual se encuentra estrechamente relacionada al desarrollo del estilo propio (que comienza desde el proceso inicial de aprendizaje) y a la evolución personal hacia la condición de artista y futuro profesional (que continuará a lo largo de su carrera). Por lo tanto, hacer *graffitis* implica una inversión considerable de tiempo y dinero.

El material por excelencia en la elaboración del *graffiti* es el *spray*. Apareció en Nueva York a finales de los sesenta, contribuyendo al desarrollo de estilos: desde el sencillo *tag* hasta el complicado y casi ilegible *wildstyle*. Los *graffitis* que involucran el nombre del grafitero se llaman *piezas*, las cuales se realizan con diferentes estilos, ya sea por la complejidad de la letra utilizada o por los colores que predominan, y con distintos nombres (*bubble*, *silver*, *3D*, *wild style*, *throw up*, *free style*, etcétera). Los personajes, de libre creación del autor, se denominan *characters*.

Cabe destacar que la pintura en *spray*, más conocida como aerosol, no fue creada particularmente para la elaboración de *graffitis*, sino para un uso casero, encargándose de cubrir superficies como sillas y muebles o alguna pequeña área del chasis de un auto.

Fueron los mismos jóvenes quienes, en su afán de hacer más llamativas sus firmas, encontraron en esta pintura el medio ideal. Aprender a pintar con este material requiere un esfuerzo especial ya que para hacer el trazo la pintura no es colocada con un instrumento como el pincel, el cual puede tocar directamente el soporte; la pintura en *spray* es emitida a presión a través de un orificio y hay que dirigirla, sin tocarla, a la superficie que se va a pintar. Solo a través de la práctica constante el grafitero logrará dominar el uso de la lata: controlará su pulso y la presión que ejerce sobre la tapa para que una misma cantidad de pintura sea emitida en cada trazo y evitar así su desperdicio. Actualmente, las marcas más utilizadas por los grafiteros limeños son: Abro, Knauf y Top Colors, y ninguna está destinada a la elaboración de *graffitis*.

Luego se encuentran los plumones, material recurrente básicamente para hacer firmas. Se les prefiere indelebles y de puntas biseladas. Además, es una de las maneras más económicas de mantenerse interviniendo. Para intervenciones más elaboradas y de mayor tamaño se usan brochas, estenciles, pintura látex, entre otros.

### *Elaboración*

A continuación, resumo en cinco pasos simples y generales el proceso de elaboración del *graffiti*:

- a) Primeros trazos en la pared con un solo color que sirve como boceto.

- b) Relleno de fondo de la figura (*characters* o dibujos) o *pieza* (nombre del grafitero o del *crew*) con pintura (Tekno, etc.) para que el *spray* se adhiera bien al soporte o para tapar otros dibujos (esto se usa sobre todo en paredes que no están pintadas, de solo ladrillos o de solo cemento; y en paredes que ya están pintadas con otros *graffitis* y firmas, es decir, con *spray* o plumón). El orden de los puntos a y b puede variar dependiendo del material que tenga el grafitero y de lo que quiera dibujar, además del soporte. La función del fondo es hacer contraste con la *pieza*, resaltándola.
- c) Dibujo de los motivos de la *pieza* o los rasgos del *character* o dibujo. Se van delineando las letras, se llena el fondo con el color o los colores deseados, dependiendo del estilo que se va a utilizar. Por ejemplo, en el caso del *silver*, el color básico es el plateado y en el caso del *free style*, los colores se eligen según el criterio o preferencia de cada uno de los autores y de su disponibilidad de material. En lo que respecta a los *characters* y dibujos, se va dando forma al personaje, a su ropa, a sus facciones o rasgos principales (si no se trata de alguna forma humana propiamente dicha) y se va cubriendo el fondo si es que se preparó uno. Aquí no hay estilo registrado alguno, es creación propia del grafitero como en el caso de una *pieza* elaborada con el estilo *free style*.
- d) Se dan los retoques finales. En ambos casos, *piezas* y *characters*, se difuminan las letras para dar un efecto especial o se difumina el rostro para lograr una expresión o gesto determinado, respectivamente. A veces los jóvenes se esmeran mucho en los retoques, es su sello personal, así que lo hacen cuidadosa y detenidamente. Si las circunstancias lo permiten, pueden demorarse, solo en los detalles finales, más de la mitad del tiempo que les toma hacer todo el *graffiti*.
- e) Finalmente se hace la firma, sobre todo en el caso de los *characters* y dibujos; puede ubicarse a un costado, encima de los dibujos o donde el joven quiera ponerla. Suele ser de un solo trazo y de un solo color; otras veces la firma es parte del *graffiti* y complementa al *character* o dibujo. Las *piezas*, por su parte, incluyen el nombre del grafitero por lo cual, con mayor razón, son trabajadas con la misma minuciosidad que implica un *character* o dibujo; las firmas pueden corresponder a los nombres de otros grafiteros que no estuvieron presentes durante la intervención, también puede colocarse el nombre del grupo como una firma. Pero si se pinta en una *pieza* el nombre del *crew*, suelen colocarse, de un trazo y de un solo color, los nombres de todos los integrantes. Incluso se colocan los nombres de otras personas, es decir, no pertenecientes al *crew*, como sus parejas u otros conocidos, por ejemplo.

### 3. Espacios: ¿dónde se manifiesta el *graffiti*?

Para encarar el tema del espacio, partí de que la ciudad de Lima puede ser abordada desde su visualidad: a través de su trazo urbano, de sus grandes edificaciones (que muestran un crecimiento vertical) y de la distribución de estas; además desde los circuitos de caminos y sendas que articulan todos sus distritos. Tales referencias espaciales y visuales, adornadas todas a su vez de grandes paneles publicitarios, resultan fácilmente identificables para el habitante que las recorre de manera habitual, formándose así una imagen y percepción de la ciudad que conoce, permitiéndole en principio desplazarse con mayor eficacia en ella.

Debido a la naturaleza móvil de su actividad, estos jóvenes han ido conociendo su ciudad, recorriéndola para dejar su marca en su búsqueda de reconocimiento como artistas y del *graffiti* como arte. Es en este desplazamiento constante, en esta relación que establecen con su ciudad y con los distintos espacios que esta ofrece, que dialogan con su discurso oficial (ornato público) y con otros ciudadanos. En sus recorridos, el joven grafitero ha ido cruzando las fronteras de la ilegalidad, ingresando a otros espacios reconocidos socialmente como conservadores o legítimos —galerías de arte, centros culturales y museos—, trascendiendo incluso los soportes físicos urbanos propiamente dichos, ingresando a circuitos mercantiles y medios de comunicación como la internet. Por lo cual el espacio donde se manifiesta el *graffiti* aquí analizado no es fijo ni estático, no tiene límites establecidos, ya que se encuentra en construcción constante.

Esta condición es consecuente a su vez con la naturaleza flexible y móvil del *graffiti* analizado y con el contexto urbano en el cual se manifiesta, ofreciendo soportes, también móviles, que obligan al grafitero a desplazarse por las calles de su ciudad, acentuando nuevamente la constante fluidez en la actividad. La idea de flujo (Turner, 1980) y movimiento continuo nos lleva a pensar la actividad del *graffiti* como *performance* (Schechner, 2000): un conjunto de acciones humanas de tipo provisional que existen solo en sus constantes interacciones, iteraciones (Buttler, 2002) y reiteraciones.

Durante el trabajo de campo pude identificar diferentes tipos de intervenciones y manifestaciones del *graffiti* relacionadas a distintos tipos de espacios. La más conocida (o si se quiere la más naturalmente relacionada al *graffiti*) es la de tipo ilegal, llamada *bombing*<sup>9</sup> por los autores. Esta conserva el carácter originario del *graffiti*: trasgresor y supuestamente anónimo.

<sup>9</sup> Término tomado de la jerga *hip hop* surgida en Nueva York, que viene del verbo *to bomb* referente a «bombardear» la ciudad con *graffitis*.



**Figura 4.** Entes y Pésimo, integrantes de DMJC, durante intervención ilegal (*bombing*) en la Vía Expresa, Miraflores (foto de Mercedes Figueroa, junio de 2005).

Luego se encuentran las intervenciones de tipo legal que, a su vez, presentan varias modalidades: pueden darse en la calle, en fachadas públicas o privadas con permiso del dueño o responsable del lugar; como parte de eventos culturales, incluso promovidos por municipalidades (conciertos, semanas culturales); como parte de eventos comerciales (desfiles y venta de ropa) que implican una remuneración económica y auspicios, siendo presentados los autores como artistas exclusivos de una determinada marca; y, finalmente, en espacios más convencionales como galerías de arte, centros culturales y museos.

Pero también hay un espacio que podemos denominar virtual, conformado de un lado por los medios de comunicación que han contribuido a la difusión de la actividad y a su crecimiento dándole algún tipo de publicidad, presentándola como innovadora, incluso como arte, y aportando a la vez al debate sobre su naturaleza trasgresora y anónima.

Los medios de comunicación han jugado un papel importante como difusores de la actividad, presentándola indistintamente dependiendo del contexto donde se manifieste: como arte o producto comercial, por un lado, y como trasgresión e incluso acto vandálico, por otro. Constituyendo, al mismo tiempo, un espacio más donde el *graffiti* interviene y se exhibe.



Figura 5. Pésimo, integrante de DMJC, durante preparación de interiores de la tienda Headworx en Plaza Sur, Chorrillos (foto de Mercedes Figueroa, diciembre de 2005).

La internet, por su parte, constituye un medio que reproduce la fluidez del *graffiti*, ya que se encuentra en constante construcción y reconstrucción debido a la interacción entre la información y sus usuarios, entre los productos y sus consumidores. Ofrece diversas maneras de apreciar el *graffiti*, con grandes cantidades de información a través de la creación de *websites* dedicadas al tema (como [www.artcrimes.com](http://www.artcrimes.com), uno de los portales más conocidos), que relatan la historia del *graffiti* y su desarrollo en distintos países del mundo. Incluso pueden encontrarse artículos y estudios, de la mano de intelectuales o especialistas considerados como opinión autorizada o legitimada socialmente.

Asimismo, la internet es un medio de naturaleza performativa por las características del ciberespacio como espacio navegable, el cual también es intervenido por el *graffiti*. Los grafiteros recorren (o navegan en) este espacio, haciendo uso de esta capacidad



performativa como una plataforma para mostrar el hacer del *graffiti*. Este *mostrar hacer* (Schechner, 2002) permite, por un lado, rescatar nuevamente a la actividad como acción, evitando su reducción al análisis semántico y, por otro, siguiendo la perspectiva de la *performance*, pone en escena a la actividad misma y a sus distintas manifestaciones, a sus autores y a sus productos, haciéndola accesible a todo tipo de público. Algunas de las páginas de uso más recurrente por estos jóvenes son Flickr o Fotolog, incluso el hi5 o Facebook; además de crear ellos mismo *blogs* personales, donde muestran los principales proyectos y logros de su trayectoria junto a una breve biografía.



Figuras 6 y 7. Reportaje gráfico sobre las intervenciones realizadas en la Vía Expresa por el Colectivo El Codo. Suplemento dominical del diario *La República*. Lima, 19 de diciembre de 2004.

## CONCLUSIONES GENERALES

Las distintas manifestaciones del *graffiti* y su ingreso a espacios más formales plantearon el debate sobre su naturaleza trasgresora, marginal y anónima, características que ya no pueden considerarse como constitutivas debido a que sus autores han logrado dialogar con el discurso y orden oficiales que pretenden establecerse en la ciudad. Sin embargo, en dicho diálogo, la actividad del *graffiti* aún conserva parte de sus orígenes trasgresores, siendo todavía la calle su espacio por excelencia, el lugar donde los grafiteros desarrollaron su estilo y donde surgen sus ideas, donde disputan el uso de un espacio para ser reconocidos no solo como jóvenes sino como artistas, buscando a su vez el reconocimiento del *graffiti* como arte.

Finalmente, la práctica del *graffiti* se presenta como una manera de entender la ciudad, de cómo vivimos en ella (dialogando con su orden) y cómo la transitamos (atravesando espacios diferentes); así como de entender las prácticas juveniles, identificando a los autores del *graffiti* y a todos los procesos detrás de su elaboración, incluyendo decisiones personales y formas de pensar de estos jóvenes en su búsqueda de reconocimiento tanto de su condición de tales como de su condición de artistas. Por último, cabe resaltar nuevamente que este trabajo presentó al *graffiti* de un modo diferente al de otros autores; es decir, no solo como contenido sino como una tecnología y estrategia de apropiación, como una acción que implica movimiento y estilo, destacando la especificidad de la actividad en la ciudad de Lima.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arroyo, Eduardo (2000). «Escenas urbanas en Lima: Jóvenes y espacios de diversión nocturna». Tesis para optar el grado académico de magíster en Sociología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- Cánepa, Gisela & María Eugenia Ulfe, eds. (2006). *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: Concytec.
- Cooper, Martha & Henry Chalfant (1984). *Subway Art*. Londres: Thames & Hudson.
- Correa, Norma (2007). «Asháninka *online*: ¿nuevas tecnologías, nuevas identidades, nuevos liderazgos? Una aproximación antropológica a la relación de la comunidad indígena Asháninka Marankiari Bajo con las tecnologías de la información y la comunicación». Tesis para optar la licenciatura en Antropología de la PUCP. Lima.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Panfichi, Aldo & Valcárcel, Marcel, eds. (1999). *Juventud: sociedad y cultura*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Schechner, Richard (2000). *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Schechner, Richard (2002). *Performance studies: an introduction*. Nueva York: Routledge.
- Silva, Armando (1992). *Imaginario urbano, Bogotá y São Paulo: Cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Toner, Anki (1998). *Hip hop*. Madrid: Celeste.
- Figuroa, Fernando (1999). *La calle como espacio extraoficial de comunicación y expresión estética: Del adoquín al aerosol*. [http://www.nodo50.org/railesverdes21/ver\\_noticia.php?id=303](http://www.nodo50.org/railesverdes21/ver_noticia.php?id=303) (consulta: octubre de 2008).

- Méndez, Jorge & Sergio Garrido (2002). El otro arte de escribir. Texto que surge a partir de una revisión y reedición del trabajo original, realizado conjuntamente para el curso de Historia de la imagen gráfica, incluido en el Ciclo de Ilustración en la Escuela de Arte de Valladolid en 2002. <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/01intro.html> (consulta: diciembre de 2005).
- Morales Mejía, Juan Carlos (1997). «Poesía en las calles: la cultura del graffiti en Ecuador». Ponencia presentada en Quito durante Las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Jalla 97, por la Universidad Central del Ecuador, Facultad de Comunicación Social. <http://ecuadorgraffiti.homestead.com/graffiti07.html> (consulta: octubre de 2004).
- Silva, Armando (2005). *La ciudad como comunicación*. <http://www.felafacs.org/dialogos/pdf23/silvatelles.pdf> (consulta: mayo de 2005).

Fondo Editorial PUCP

## **SOBRE LOS AUTORES**

### **Bernardo Cáceres**

Licenciado en antropología por la PUCP. Comunicador, productor de TV y realizador de video, y Oficial regional para America Latina de Kids New Network para la ONG holandesa Free Press Unlimited. Entre sus áreas de interés están producción audiovisual y medios de comunicación, esfera pública e interculturalidad.

### **Raúl Zevallos Ortiz**

Candidato al doctorado en Antropología Visual por la Universidad de Manchester y Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Profesor de comunicación y producción audiovisual en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y realizador de cine documental. Los temas de interés giran en torno a identidades, antropología del cuerpo y la tecnología, cine documental e iconografía y ritual.

### **Raúl Castro**

Obtuvo un Master in Communication, Culture & Society, en la University of London (Goldsmiths College), Reino Unido, y es antropólogo por la PUCP. Es profesor de la Maestría en Antropología Visual de la PUCP. Asimismo, se desempeña como editor central de publicaciones en el diario El Comercio. Sus temas de interés incluyen los medios, el cine andino y memoria.

### **Valeria Biffi**

Msc. Culture and Society, Departamento de Sociología, London School of Economics and Political Science. Licenciada en Antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es profesora de la Maestría en Antropología Visual de la PUCP. Sus áreas de interés son la fotografía, estudios amazónicos, conflictividad social, ecología política y políticas públicas.

**Nelson Pereyra**

Magister en Estudios Andinos por la PUCP. Labora como docente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga en Ayacucho. Sus áreas de interés son la historia social y la etnohistoria republicana.

**Julio Portocarrero**

Licenciado en Antropología por la PUCP; diploma en estudios de género y candidato a la maestría en antropología por la PUCP. Sus temas de interés se relacionan a la antropología de la salud y las metodologías de investigación. Docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la PUCP, la Escuela de Medicina de la Universidad Mayor de San Marcos, y la Maestría en Salud Pública de la Universidad Paruana Cayetano Heredia.

**Lucero Silva Buse**

M.A. en cultura material y visual por University College London (UCL). Antropóloga por la PUCP. Se ha enfocado en proyectos antropológicos, arqueológicos y curatoriales, colaborando con universidades y museos, especialmente en la costa norte del Perú.

**Rosario Flores**

Bachiller en Sociología por la PUCP. Trabajó varios años en la zona de San Lorenzo (Bajo Marañón) en el Programa de Profesionalización de Maestros Bilingües de la organización indígena amazónica AIDSESEP. Hizo su Maestría y Doctorado en Birkbeck College, University of London, Inglaterra. Sus temas de interés son: la historia amazónica; la función social de los discursos visuales, especialmente la fotografía; la literatura de viajes relacionada con Hispano América y el Caribe.

**Juan Carlos de la Serna**

Historiador y Magister en Ciencias de la Religión por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con estudios en Antropología en la PUCP. Docente de historia contemporánea en la Universidad de Lima. Sus temas de interés abordan asuntos relacionados a la historia, religiosidad y cultura visual de los pueblos amazónicos.

**Oscar Espinosa**

Ph.D. en Antropología e Historia por la New School for Social Research, Nueva York. Licenciado en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es profesor auxiliar del Departamento de Ciencias Sociales. Investiga temas amazónicos, organizaciones políticas indígenas y medios.

**Deborah Poole**

Doctora en Antropología y profesora del Departamento de Antropología de Johns Hopkins University. Sus estudios se enfocan en la representación y la visualidad, raza y etnicidad, violencia y antropología jurídica y del Estado en Perú y México.

**Isaías Rojas Pérez**

Doctor en Antropología por John Hopkins University, es Profesor asistente en el Departamento de Sociología y Antropología de Rutgers University-Newark. Sus áreas de investigación incluyen la antropología andina, antropología de la violencia y el estado, antropología jurídica, derechos humanos y representaciones culturales post-conflicto.

**Cecilia Rivera**

Antropóloga por la PUCP y profesora asociada del Departamento de Ciencias Sociales de la misma universidad. Es coordinadora del Taller en Antropología Visual y directora de la *Antropológica* Revista del Departamento de Ciencias Sociales. Sus investigaciones se enfocan en temas de género, cultura andina y nuevas tecnologías.

**Maria Eugenia Ulfe**

Doctora en Ciencias Humanas con concentración en Antropología por George Washington University. Obtuvo un MA in Arts en la Universidad de East Anglia, Inglaterra. Es profesora auxiliar del Departamento de Ciencias Sociales. Sus áreas de investigación se refieren al arte popular y memoria.

**Rodrigo Chocano**

Magister en Estudios Culturales y Antropólogo por la PUCP. Actualmente se desempeña como investigador del Ministerio de Cultura donde viene realizando además publicando una serie de textos sobre música popular. Sus áreas de interés incluyen la representación del cuerpo, medios, música y políticas culturales.

### **Ulla Berg**

Ph.D en antropología por New York University. Es profesora asistente en el Departamento de Antropología de Rutgers University. Sus áreas de interés incluyen las migraciones, diáspora, transnacionalismo, globalización, medios, rituales y performances, con un enfoque particular en el Perú y América Latina.

### **Alex Huerta-Mercado**

Doctor en Antropología por New York University. Profesor Asociado del Departamento de Ciencias Sociales de la PUCP. Investigador en temas relacionados con la cultura popular, cultura urbana y medios.

### **Alonso Quinteros**

M.A. Cinema Studies; Culture and Media Program, New York University. Es profesor de la Maestría en Antropología Visual. Especialista en la historia y teoría de la antropología visual, el cine y video etnográfico, la realización documental, y metodologías audiovisuales.

### **Jeroen Van der Zalm**

Magister en estudios culturales Universidad Libre/Centro de Estudios y Documentación de Latino América. Licenciado en Lingüística holandesa por la Universidad de Ámsterdam. Sus áreas de interés son la interculturalidad, antropología visual y la comunicación institucional. Ha sido profesor invitado de la Maestría en Antropología Visual de la PUCP. Es coordinador de programas internacionales de cooperación académica para Netherlands Organization for International Cooperation in Higher Education.

### **Mercedes Figueroa**

Antropóloga por la PUCP y egresada de la Maestría en Antropología Visual. Es coordinadora de responsabilidad social en LAMSA, empresa concesionaria del Proyecto Vía Parque Rímac. Sus áreas de interés son el arte urbano, memoria, patrimonio cultural, fotografía y las metodologías audiovisuales.



Fondo Editorial PUCP

Este volumen reúne una serie de artículos de investigadores peruanos y extranjeros que se han interesado por diversas expresiones visuales producidas en el Perú desde tiempos prehispánicos hasta la época contemporánea.

Con el fin de promover el campo de la antropología visual y llenar un vacío en la tradición antropológica y en las ciencias sociales peruanas en general, la presente publicación busca provocar nuestra imaginación y curiosidad respecto de la diversidad de expresiones, temáticas, aproximaciones y enfoques referidos a lo visual.

ISBN: 978-9972-42-983-5



9 789972 429835