

FRAGMENTOS DE MEMORIA¹

Brenda Carlos de Andrade

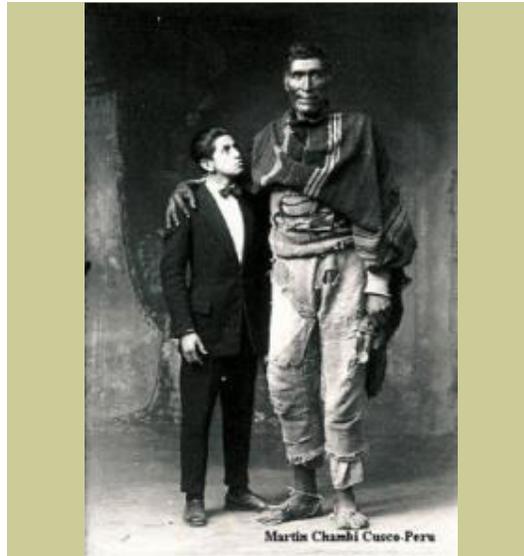
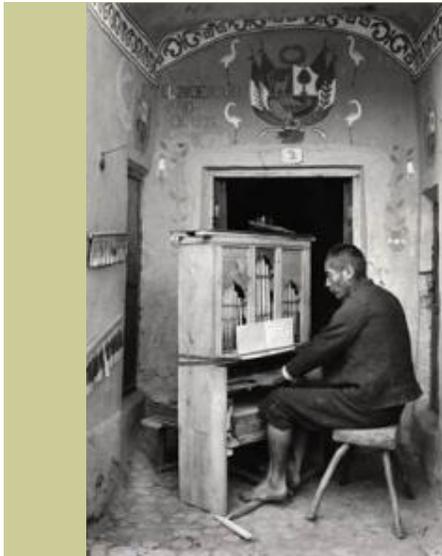
Los caminos que llevan a las fotografías se llenan de ambigüedades y contradicciones en su propia naturaleza, así piensan y sienten muchos de los que se confrontan con esos estudios. Las fotos establecen una especie de puente entre varios de los binomios que persiguen el arte: aficionados y profesionales; arte y comercio; espacio íntimo y espacio público (¿cuando algo deja de ser de interés sólo personal y gana status de arte o estético? ¿o cuando lo personal puede ser elevado a la categoría de arte?). El recorrido de este trabajo está marcado en su principio por una nota íntima, un fragmento de memoria, en forma de cuadro heredado: "Campesinos Indígenas en el Juzgado" (Chambi). La foto pone el observador en situación incómoda, como un hueco entre el bello y el ligeramente perturbador. Miradas que te siguen por todos los puntos desde donde observas, un grupo de campesinos algo raro perturba el orden presuntamente alentador de las fotos antiguas. Algo simplemente parece escapar cada vez que observas esa foto de Chambi. A los campesinos, se los ven, en una primera mirada, como representante de las clases oprimidas y marginalizadas, herederos de los pueblos indígenas, de los incas. El grupo sentado en un banco del juzgado parece presentarse como reos, sin embargo, en un segundo momento, se nos prenden las miradas. Ellas escudriñan al espectador, le acusan, le miran como se le miraran el alma, como se pudieran descubrir lo que hay de culpable en cada uno, ellas invitan al espectador a participar de una gama variada de sentimientos que suele componer la historia de los pueblos americanos: sumisión, desprecio, humildad, miedo, rencor, dolor. Sentimientos tan inmensamente humanos, pero que están, en este caso, transfigurados por los rasgos indígenas de las caras y las ropas típicas que gritan en desacuerdo respecto a la decoración del juzgado y de los otros tipos humanos que están al redor de ellos, distribuidos por el espacio.

Nacido en Coaza, Chambi se estableció en Cuzco con un estudio fotográfico en la década de 1920, produciendo en las tres décadas siguientes una obra de temática variada que, entretanto, suele dividirse en cuatro grupos distintos (ARAUJO, ¿???, ¿?): retratos comerciales, paisajes y vistas arqueológicas, documentación etnográfica y los autorretratos. Estos cuatro, de hecho, pueden ser reducidos a dos grandes grupos, obras artísticas (los tres últimos) y obras comerciales (el primer grupo). Esta división clara entre dos producciones de categorías distintas se percibe en el material empleado para la toma de las fotos: para el trabajo comercial, negativo 10x15cm y, para trabajos artísticos, negativos de 12x18cm o 18x24cm. Esas últimas con más cualidad técnica, el negativo más grande posibilita una ampliación en grandes

dimensiones, lo que demuestra claramente la toma de posición del artista respecto a su obra.



Fotos como la del "Organista indígena", del "Gigante indígena" y de los "Campesinos indígenas en el juzgado" juegan con planes distintos de construcción tiempos y culturas diferentes. En los campesinos, ya comentada, las ropas marcan de la homogenización del Occidente entre los que no están con el grupo principal y los muebles coloniales contrasta con el grupo de campesinos con vestimentas tradicionales y, sobretodo, con la mirada altiva de la señora que se encuentra en medio de ellos. Otro detalle interesante es el hombre de pie a la derecha, sus rasgos no se asemejan los de los indígenas, sería más bien alguien de origen caucásico: ¿ya un mestizo? Se asemeja también a una foto de familia, sin embargo se notaría, en ese caso, la ausencia de un padre. En lugar de un cómodo familiar, un juzgado repleto de hombres diferentes y que parecen indiferentes a lo que se pasa. La mirada severa de la "madre" contrasta con la forma un tanto perdida de los otros a su alrededor. En las miradas abobadas de los hombres, se lee miedo, recelo, incomprensión, a excepción del hombre que está por detrás de la mujer, el que no parece indígena. En él, el sentimiento que domina es algo entre rencor y odio. Un elemento curioso parece ser el hombre, del lado izquierdo que observa la escena fotográfica como un espectador dentro de la propia escena.



El organista indígena, Cuzco, 1935

En la foto del organista indígena, sucede el mismo: el rostro indígena, el órgano, el espacio claustrofóbico que evoca algo de un cómodo de claustro. El organista parece un remedo, construido con restos, con fragmentos de una cultura que intenta imitar a otra. Él es demasiado grande para el instrumento musical, así como también para la ropa que viste y para el exiguo espacio del cómodo. El escudo de Perú, la inscripción en el canto superior izquierdo ("28 de julio de 1935"), las flores (la cantuta), pintados en la pared detrás del instrumento, remiten a símbolos del país. Esta acumulación de elementos parece hacer referencia a especie de idea de "ser peruano", pero, aunque esté todo presente en la representación, el cuadro es compuesto de resquicios de tiempos anteriores y espacios distintos, que significaban algo distinto del país llamado Perú. Los rasgos indígenas del hombre y las flores (la cantuta era una flor sagrada ligada al culto del sol) apuntan para un pasado anterior a la llegada de los europeos (tiempo y espacio del Imperio Inca); la ropa indica una influencia occidental contemporánea a aquel momento; el órgano remite a una tradición musical europea más antigua introducida en grande parte por religiosos que la usaban como forma de educación y evangelización de los indígenas. Finalmente, el escudo y la inscripción, símbolos de la nación peruana ya constituida, indican un punto de posible unión entre todas esas referencias que proyecta, quizás en el futuro, una mezcla de todo. Está claro que esas observaciones sólo son posibles porque incluyen el punto de vista de alguien de este tiempo (siglo XXI), bajo una condición específica.

La foto de la derecha parece con las fotos que hizo Diane Arbus en meados del siglo XX, en Estados Unidos. El escenario tiene algo de teatral, con una cortina pintada en la pared por detrás de los dos hombres, que sugiere un cierto disfraz, perceptible como tal porque los ojos de los espectadores de hoy pueden insertar contenidos significativos a través de una relectura temporal. Este efecto, no obstante, también es fruto de la distancia creada por condiciones inherentes al acto de sacar fotos mismo, que establece el alejamiento entre el objeto retratado y el espectador, permitiendo que se observen detalles no

previstos en el momento que se ha tomado la foto. Barthes (1984) y Sontag (2004) comentan respecto a ese efecto en sus obras sobre fotografía, como también dejan claro que los detalles que observamos hoy son reflejos de nuestra época. En la foto, ambos parecen cargar rasgos indígenas, así como también se les ven ligeramente incómodos en las ropas que visten: como si ellas no cupieran en sus dueños, como si no fueran suficientes para explicarlos. Hay algo extraño: el hombre en el saco observa el gigante, que mira la cámara, sin embargo su mirada no está fijada en el espectador, huye ligeramente por el lado derecho de la foto. En otra foto en que aparece solo el gigante, la soledad disfraza su tamaño anormal, pero la cortina pintada al fondo sigue imprimiendo aires teatrales en la composición, como en una farsa y el actor estuviera siempre entre el personaje y su personalidad.

Lucía Chiriboga, nacida en Quito, donde trabaja como directora del Taller Visual – Centro de de investigaciones fotográficas y comunicación, por su vez produce un inventario de imágenes basadas en fotos antiguas, documentos históricos y manipulación del imagen para obtener una expresión de lo que sería la identidad latinoamericana a partir de los indígenas de los Andes ecuatorianos. Las fotos comentadas en este trabajo pertenecen a la serie "Del fondo de la memoria, Vengo". Sobre esa serie Chiriboga afirma:

Se trata de una tentativa, a través de las técnicas de montaje o doble exposición, de rebasar los límites de la fotografía como documento, para aproximarme a factores subjetivos, culturales y de identidad. Una confluencia de lenguajes: vernacular, occidental, y mítico como una "metáfora impresa", inspirada en el juego de los tiempos largos de la cultura y en una reflexión sobre el proceso histórico de convivencia de las diversas culturas en el mundo andino. (Chiriboga, http://www.homines.com/fotografia/lucia_chiriboga/index.htm).

Lo que se puede observar en las fotos abajo:

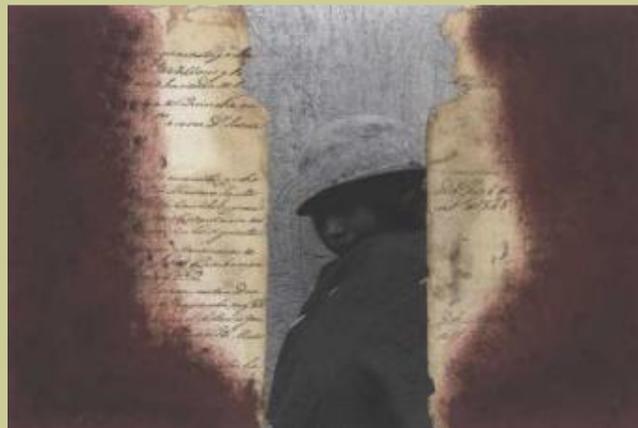


En la imagen de la izquierda, la foto de la niña tomada por Chiriboga que aparece en primer plano contrasta con y se integra a la foto más antigua de un grupo de niñas en el plano de fondo. Las expresiones son semejantes,

como si, descendente de aquel grupo al fondo, ella repitiera históricamente la misma expresión: eso sería la propia herencia y único legado de ese pasado. Por su vez, la imagen que se encuentra en el segundo plano emerge como un grupo de sombras, fantasmas del pasado. Conectadas e inseparables, esas niñas se atan por el tiempo y se repiten como expresiones de fuerzas de un mismo destino que insiste en su reiteración a lo largo de la historia. En la imagen de la derecha, la misma niña, la misma foto, aparece, sólo que, en este otro trabajo, se articula y sobrepone a imágenes de dos hombres de rasgos indígenas. En las fotos de arriba, ellos miran hacia frente, encarando al espectador, de la misma forma que lo hace la niña, como uno que intenta mirar y descifrar el futuro. En las fotos de abajo, ellos parecen observar la niña en el centro de la imagen, como quien encara el presente.



En la foto de la izquierda vemos la superposición de la imagen de los niños indígenas en un muro lleno de inscripciones. Son fantasmas de un pasado que asombra el presente, quizás el futuro. La timidez de las posturas originales gana una ampliación por la presencia de estos garabatos que esconden aún más sus figuras. En la foto de la derecha, una legión de hombres armados, aparentemente pertenecientes a una clase más popular, acompaña a una señora. Fantasmas del pasado habitan la memoria y persisten al rededor de una casa en obvia decadencia: lo único que aún sigue entero es la mujer en el centro de la foto.



En la foto de arriba, alguien surge entre trozos rotos de documentos antiguos, como una puerta abierta entre tiempos. ¿Sería una pregunta o una respuesta? Quizás sea una respuesta, por lo menos con respecto a posibles miradas y soluciones artísticas para la cuestión de la memoria e identidad. Las fotos de Chambi presentan una superposición espacial y temporal involuntaria mientras que la técnica de Chiriboga lleva al límite esa superposición al, factualmente, sobre-poner elementos de diferentes orígenes y tiempos causando una perturbación y extrañamiento semejante al de Chambi, aunque completamente distinto. Como el Quijote de Pierre Menard que era exactamente idéntico al del de Cervantes y, por eso mismo, completamente distinto. Ese sería quizás el aporte del punctumbarthesiano. En su libro *Câmara Clara*, Barthes expone la idea de studium e punctum como conceptos que pueden servir de base para análisis de fotografías. Sobre esos conceptos, afirma:

ostudium, que não quer dizer, pelo menos de imediato, 'estudo', mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente que (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. (BARTHES, 1984, p. 45-46)

(...) é ele que parte da cena, como uma flecha vem transpassar. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei de *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que nela me punge (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46)

El contraste entre el punctum y el studium se construye en el espacio entre lo previsible y lo imprevisible. Esto se da de dos formas, sea por captar elementos que no estaban previstos en la conformación del studium, sea por las imprevisibles lecturas y análisis que se puede hacer al largo de la historia de determinada imagen. Sobre esa imprevisibilidad se articulan historias de anacronismo; bajo la imagen imaginada por el artista, el studium, irrumpen lecturas ya alejadas del objeto, sea por que se encuentren en un tiempo diferente sea porque la fotografía de hecho imprime la distancia entre el objeto observado y el espectador: es el punctum que rasga el tejido de las imágenes previstas e insiere las miradas individuales, marcadas por espacios y tiempos distintos. Pensar el anacronismo² como punctum es absorber la idea de la imprevisibilidad, foco principal del concepto de en Barthes, y asociarla también a la imprevisibilidad de las lecturas que se van construyendo al largo de la historia de determinada imagen, es decir, el anacronismo también dependería del espectador, o sería principalmente construido por su mirada. Al observar las fotos, tanto de Chiriboga como de Chambi, se tiene siempre la sensación de algo no exactamente adecuado, fuera del lugar, desconcertante mismo. En un primero momento, parece que eso viene de una tentativa explícita de captar en una imagen, reflejo de un mundo referencial, un fragmento de memoria que

sorprendiera los rasgos esenciales de una representación o identidad específica. Después, se percibe que el proceso de comprensión del *studium* y del *punctum*, en esas fotos analizadas está asociado a la superposición de percepciones, de tiempos y de espacios.

De formas diferentes, los dos fotógrafos captan ese principio de tiempo huidizo que se aloja en las imágenes supuestamente estancadas de representación de tipos humanos como raza, identidades, etc. Chambi lo hace intentando captar una identidad de los pueblos indígenas andinos que no sea exótica, por ello varias veces él retrata esos indígenas en espacios altamente occidentales, lo que contrasta bastante con la presencia de esas personas: desde cosas más sencillas como vestimentas hasta elementos menos palpables como las miradas. Ya Chiriboga tiene como proyecto la superposición clara: a partir de fotos y documentos antiguos y fotos de ella propia, la fotógrafa monta un material que pretende captar y registrar lo que los ojos no ven, crear metáforas vivas y palpables. La superposición es literal, pero busca lo que no puede ser observado a simple vista, cosa que sólo la superposición de miradas mediadas por lentes podrían unir para dar significado.

Considerando esos elementos como constructores de memoria y como esas memorias aparecen a través de técnicas diferentes en estos dos artistas, se ve en los trabajos la presencia, a la vez, del intento de comprensión de una identidad latinoamericana y la incapacidad de aprehensión de esta misma identidad: hay siempre algo en esos trabajos que perturba. Si las memorias en América Latina parecen construirse a partir de caracteres diversos que evidencian los procesos deslizantes y cambiantes típicos de los procesos de creación (invención) de la memoria, las fotos de Chambi y Chiriboga traen esos rasgos desestructuradores expuestos por procesos técnicos y plásticos diferentes, que, sin embargo, en los dos casos, se desarrollan hacia la concepción de Barthes de *punctum* como elemento atravesado por la idea de anacronismo. Serían como intentos fracasados de memoria, pero que, fracasando, alcanzan éxito captando en fragmentos lo que sólo puede ser leído por fragmentos.

Referencias Bibliográficas

ARAÚJO, Sabrina Moura de. O indigenismo sob o olhar de Martin Chambi. Disponible en internet: <http://www.caminhosdamemoria.com/memo/martin_chambi.pdf>. [consulta: 16 set. 2010].

BARTHES, Roland. A Câmara Clara: nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CHIRIBOGA, Lucía. Del fondo de la memoria, vengo. Disponible en internet: <http://www.homines.com/fotografia/lucia_chiriboga/index.htm>. [consulta: 18 set. 2010].

CORDIVIOLA, Alfredo. O império dos antagonismos: escrita e imagem no ocaso da dominação espanhola na América. Recife: PPGL-UFPE, 2010.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹ Texto presentado en el X Encuentro Arte, Creación e Identidad Cultural en América Latina, celebrado en la Facultad de Humanidades y Artes/Universidad Nacional de Rosario.

² Para la idea de anacronismo concebida como categoría de análisis, consultar el prólogo de CORDIVIOLA, Alfredo. O império dos antagonismos: escrita e imagem no ocaso da dominação espanhola na América. Recife: PPGL-UFPE, 2010.