

EL LADO OBLICUO DE LAS MEMORIAS

MÓNICA L. ESPINOSA ARANGO
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO EN ARECIBO

Resumen

Este artículo propone una reflexión sobre la fotografía, el cine antropológico y la realización documental a partir del concepto “el lado oblicuo de las memorias”, un lugar eclipsado de transmisión de la memoria cultural. Esta interpretación intenta hacer visible otras formas de recuerdo que han sido trivializadas. La primera parte del artículo introduce la discusión de Susan Sontag sobre el rol de la fotografía de guerra y sus efectos políticos e ideológicos dentro del proceso de construcción social de la mirada en la modernidad. La segunda parte presenta una breve historia del realismo dentro del cine antropológico y las estrategias puestas en práctica por el cine experimental. La tercera y cuarta partes están dedicadas a examinar los documentales “Manuel Quintín Lame” y “Between Framing and Recalling: A Glimpse of Indigenous Memories/Entre el encuadre y la remembranza: El lado oblicuo de las memorias indígenas”. El primer documental aproxima el trasegar de Manuel Quintín Lame por el sur del Tolima y la manera como los narradores indígenas ven su legado para el proceso histórico de lucha por la tierra y la autonomía. El segundo documental propone una reconceptualización del registro fotográfico que haga posible transformar “la ilusión del realismo de la fotografía” y demostrar que la memoria cultural no se reduce al texto, ni a la imagen o a la palabra, sino que forma parte de prácticas sociales de transmisión y de dominación dentro de las cuáles las imágenes adquieren un sentido retrospectivo como historia, son reconocidas, actualizadas, puestas en escena o silenciadas.

1. Ante el dolor de los demás

En uno de sus últimos libros, titulado *Ante el dolor de los demás*, la ensayista norteamericana Susan Sontag propuso una serie de planteamientos en torno a lo que se ha considerado como una experiencia intrínseca de la modernidad: ser espectador de sufrimientos y guerras que ocurren en otra parte (Sontag, 2003). Sontag argumentaba que dicha experiencia constituía la base de una “sensibilidad ética”, la cual estaba anclada en una serie de convicciones: “(...) que la guerra, aunque inevitable, [era] una aberración. ... Que la paz, si bien inalcanzable, [era] la norma. Desde luego, no era así como se [había] considerado la guerra a lo largo de la historia, pues la guerra [había] sido la norma y la paz la excepción” (Sontag, 2003: 87). Al señalar que el patrón recurrente de la historia era la excepción y no la norma, Sontag revitalizó la discusión sobre violencia y memoria, en particular, sobre el papel de la fotografía de guerra como archivo probatorio de imágenes y productora de sentidos políticos. Tal como lo exponía, lo que permanecía tácito dentro de esa concepción de la fotografía era que el registro de la historia quedaba atado a unas imágenes auto-contenidas dentro el aparato mediático, y que tales imágenes terminaban por reducir procesos históricos complejos, antagonismos sociales y traumas colectivos derivados de la violencia política a ideas predecibles y sentimientos estereotipados. Esto obstaculizaba el desarrollo de formas alternativas de entendimiento y recuerdo.

Las labores de la memoria, es decir, las prácticas sociales de transmisión del recuerdo, fueron el envés de la reflexión de Sontag y, en mi último trabajo de realización documental, se constituyeron en la base del concepto “el lado oblicuo de las memorias”, es decir, ese lugar de transmisión de la memoria cultural que permanece opacado dentro

de nuestra aproximación retrospectiva a la historia. Es importante aclarar que Sontag se refirió a la memoria no como un acto de remembranza individual sino como una declaración colectiva de un grupo social frente a las experiencias acumuladas en su historia. Su discusión tuvo dos dimensiones generales de análisis. Siguiendo su teorización sobre la mirada en la modernidad, Sontag cuestionó el lugar de enunciación de quienes recuerdan a través de la fotografía. Por otra parte, propuso una serie de planteamientos sobre las implicaciones éticas y políticas del recuerdo como instrucción colectiva. Sontag nos urgió a pensar en quiénes somos el “nosotros” al que se dirigen las fotos que conmocionan y la manera como el ejercicio de la fotografía de guerra explota el realismo ilusorio de la fotografía.

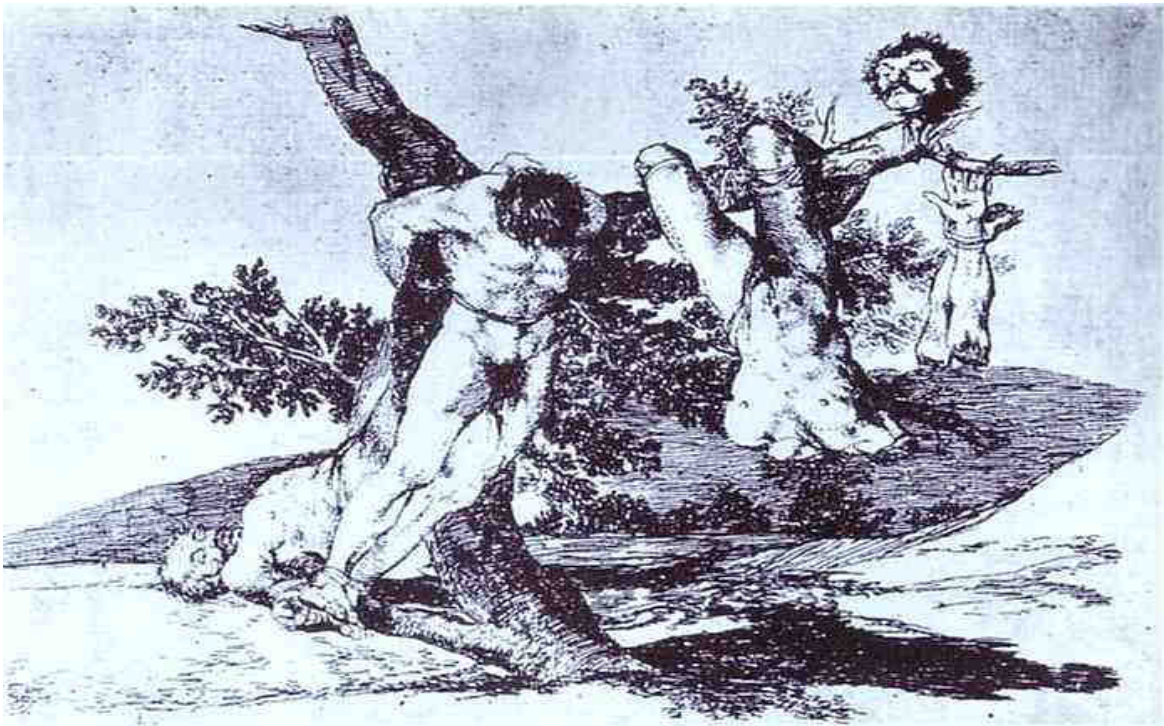


Imagen 1. Francisco de Goya. *Desastre de la Guerra*, 39; *Grande Bazana! Con Muertos!* c. 1810-1811. “El arte de Goya, como el de Dostoievski, parece un punto de inflexión en la historia de la aflicción y los sentimientos morales: es tan profundo como original y exigente” (Sontag 2004: 56).

Si el acto de mirar fotografías sobre el sufrimiento de los otros es un acto político, nunca podemos dar por sentado el “nosotros” que mira las fotografías. Ese nosotros debe situarse dentro del contexto sociocultural de la mirada en la modernidad y, por lo tanto, llevarnos a examinar no solo la recepción del registro fotográfico sino también las prácticas estéticas, ideológicas y éticas dentro de las cuáles adquiere sentido. Sontag sugería que así estuviésemos mirando fotografías en extremo crudas y sangrientas (como sucede a menudo con el registro de los conflictos y las guerras en el mundo contemporáneo en las que aparecen cuerpos mutilados), no podíamos asumir que nuestra mirada convocaba un sentimiento unánime de rechazo. Las imágenes, por sí mismas, no producían sentimientos inequívocos de rechazo o de conciencia respecto al dolor de los demás, ni respecto a lo justo o arbitrario de sus luchas históricas y políticas. Lo que debía ser objeto de reflexión era el engranaje dentro del cual la mediación fotográfica jugaba un papel fundamental en la construcción social de la mirada. Por otro lado, era necesario asumir que ni la guerra ni la memoria eran genéricas; de allí que atender lo particular en estas experiencias fuese importante.

La crítica de Sontag al “realismo” dentro del cual está situada la fotografía en nuestras prácticas estéticas y éticas ha sido fundamental para el desarrollo de una visión menos ingenua y más decantada sobre el estatus de la imagen y su relación con las prácticas de poder—culturales, sociales y simbólicas—asociadas con la modernidad. En el campo de la antropología cultural, los cuestionamientos a la visión “realista” de lo visual han estado ligados a la tensión entre la tradición empírico-positivista, que hasta décadas recientes primó en la teorización y práctica etnográficas, y el movimiento interpretativo que surgió desde las décadas de los setenta y ochenta y que se convirtió en

la base de lo que se conoció en la academia anglo-norteamericana como “la crisis de la representación” (Geertz, 1973; Clifford y Marcus, 1986). De allí que sea importante abordar los aspectos más importantes de esa tensión y las propuestas experimentales que surgieron. Es a partir de este contexto que, más adelante, situaré las propuestas conceptuales de los documentales “Manuel Quintín Lame” (Espinosa, 2003) y “Between Framing and Recalling: A Glimpse of Indigenous Memories/Entre el encuadre y la remembranza: el lado oblicuo de las memorias indígenas” (Espinosa, 2006).



Imagen 2. Robert Capa. Miliciano herido de muerte. Guerra Civil Española. 1936. “El soldado republicano español acaba de morir si hemos de creer lo que se afirma en esta foto, la cual Robert Capa hizo a alguna distancia del sujeto: no vemos sino una figura granulosa, una cabeza y un cuerpo, una energía, desviándose repentinamente de la cámara mientras se desploma” (Sontag, 2004: 72).

2. Realismo y cine antropológico

Durante las últimas tres décadas, el realismo ha sido objeto de una profunda crítica en las ciencias sociales. El realismo hizo carrera dentro del conocimiento

científico occidental desde la instauración del paradigma racionalista y sus ideales de veracidad empírica, y dominó las ciencias sociales durante la mayor parte del siglo XX. Resulta interesante anotar que la premisa de autenticidad del realismo se basa en un mecanismo de olvido deliberado de la representación: olvidamos que lo que vemos es una representación y terminamos por tomarlo como la realidad de las cosas. Recordemos el caso de las etnografías clásicas en las que el rol de la antropóloga se construía y narraba en términos del observar y participar en la vida diaria de gentes “no-occidentales”, para luego, siguiendo el modelo narrativo del presente etnográfico, producir una monografía en la cual los lectores encontrarán descripciones detalladas de su cultura (Clifford, 1988). Tales etnografías describían las tradiciones, costumbres y prácticas sociales de los pueblos no occidentales como si éstas hubiesen permanecido ajenas al cambio o estuviesen sumergidas en un estado de atemporalidad y como si sus historias no estuviesen temporalmente articuladas a nuestro presente (Fabian, 1983).

Cuando el cine entró a formar parte de la práctica y estructura teórica de la antropología, se convirtió en el soporte visual de conceptos. Se partía de la idea según la cual la cámara constituía un artefacto neutral que la antropóloga empleaba para atrapar una realidad que, posteriormente, la espectadora vería en la pantalla o leería en un libro, acompañada por las ilustraciones pertinentes (Delgado Ruiz, 1999). Los inicios de la etnografía clásica de corte realista y sus fotos alusivas, tuvieron sus raíces en las expediciones llevadas a cabo por europeos, quienes utilizaron, en primer lugar, el dibujo al carboncillo y las acuarelas y, más tarde, la cámara fotográfica, para ilustrar las gentes, lugares, objetos y hechos que observaban en sus viajes exploratorios (Edwards, 1992). El supuesto del carácter “factual” del registro visual era tácito y, por lo tanto, se asumió

como el complemento ideal del registro escrito y la prueba que documentaba “la realidad” observada de modo directo.

Las películas que corresponden a un periodo temprano del desarrollo de la antropología buscaron anular lo que se consideraba “ficticio” y “artificial” en la cultura y, con ello, mantenerse fieles a los criterios de objetividad, veracidad y autenticidad prevalecientes en las ciencias sociales decimonónicas. Estructuradas a modo de documental, estas películas se caracterizaron por la preeminencia de la voz en *off* y la cámara fija, en la que se filmaron escenas tomadas con lentes gran angulares cuya larga duración estaba intercalada con entrevistas personales a los “verdaderos primitivos” (Loizos, 1993). Si bien los inicios del cine antropológico fueron de corte realista, sirvieron a la postre para desencadenar experimentaciones innovadoras. Hacia 1930, en un esfuerzo pionero, los antropólogos Margaret Mead y Gregory Bateson rodaron con una cámara de 16 mm una película titulada “Trance y Baile en Bali” (*Trance and Dance in Bali*). Su intención era la de recoger comportamientos espontáneos que ilustraran sus teorías sobre la relación entre verbalidad, paralenguaje icónico y conducta social. Unos años antes, en 1922, Robert Flaherty había hecho la película “Nanook, El Esquimal” (*Nanook of the North*), que recreaba la vida cotidiana de un cazador *Inuit* del polo norte. Esta película inauguró una tendencia fílmica: rodar dramas sociales en contextos locales y con actores naturales, en los que el tema central era la capacidad de sobrevivencia de los seres humanos en entornos extremos. En su aparente realismo, este documental tuvo un gran componente de fabricación y ficción que, sin embargo, permaneció enmascarado bajo el velo del realismo. En 1958, siguiendo la tradición de Flaherty, John Marshall, en colaboración con Robert Gardner, hizo la película “Los Cazadores” (*The Hunters*). En

esta, buscaba transmitir los avatares de la lucha por la existencia en el ambiente hostil del desierto del Kalahari en África del sur.

Para finales de la década de los sesentas, en los Estados Unidos se había consolidado la idea de un “cine directo” (*observational cinema*) con aspiraciones científicas, el cual estaba orientado a recrear la vida social en condiciones de la máxima espontaneidad posible y, como lo dice Delgado Ruiz, “aproximando la mirada de la cámara a los sujetos retratados y desplazándose entre ellos con la mayor desinhibición posible” (1999: 52). Esto implicaba el uso sistemático de cámaras móviles respetando la continuidad espacio-temporal de la acción, una limitación de los primeros planos y del papel del montaje y la edición. Se le daba prioridad a las tomas gran angulares y a los planos largos o medios. Dentro de esta tradición, en 1968, Tim Asch, en colaboración con el antropólogo Napoleón Chagnon, hizo la película “El Festival” (*The Feast*), la cual inició una serie documental sobre los *Yanomamö* de Venezuela, destinada a servir como material pedagógico para la enseñanza de conceptos antropológicos. El documental más destacado de esta serie fue “La Lucha del Hacha” (*The Ax Fight*), hecha en 1971, en la que se mostró deliberadamente la manipulación de planos mediante el montaje con el propósito de ilustrar conceptos antropológicos sobre el parentesco y las relaciones de poder dentro de la comunidad.

Mientras en la academia angloamericana ocurrían estos experimentos, en las décadas del sesenta y setenta se desarrolló en Europa un debate sobre el realismo y la ficción dentro del marco de las críticas al carácter colonialista de la antropología y su poder para interrogar a gentes que carecían de poder. Con una propuesta muy novedosa, Jean Rouch, en colaboración con Edgar Morin, realizó en 1961 “Crónica de un verano”

(*Chronique d'un été*). Esta película inauguró el estilo documental que se conoció como "cine verdad" (*cinéma vérité*), un "cine participante" que interpelaba a los sujetos filmados y los invitaba a ser cómplices del proceso de rodaje y montaje de la película. "Crónica de un verano" incluyó planos que habrían sido desechados por transcurrir "detrás de la cámara". Rouch y Morin contribuyeron a transformar la relación vertical entre el cineasta-científico y los sujetos filmados, por una relación más dialógica y horizontal. Siguiendo los derroteros del cine verdad y su énfasis en la reflexividad, Rouch hizo más adelante diferentes películas en la costa oriental del África. Entre estas se destacan "Jaguar" (1965), "Poco a Poco" (*Petit a Petit*, 1968) y películas tan interesantes como "La Señora del Agua" (*Madame L'Eau*, 1992) y "Los Amos Locos" (*Le Maîtres Fous*, 1995). Como parte de este proceso fílmico, Rouch creó una productora de cine localizada en la Costa de Marfil que tuvo como socios a dos de sus colaboradores africanos. A través de esta productora, la cual se convirtió en una escuela de cine para una generación de cineastas africanos, Rouch propuso nuevas alternativas dentro del cine antropológico.

En la década de los ochenta aparecieron nuevas propuestas en los Estados Unidos. Con "Bosque Bendito" (*Forest of Bliss*), rodada en 1980 en la ciudad de Benarés en la India, Robert Gardner comenzó a alejarse de las pretensiones científicas del cine documental. En esta película, Gardner renunció a la imposición narrativa de la voz en *off* que había caracterizado algunas de sus anteriores realizaciones (por ejemplo, "Pájaros Muertos" *Dead Birds*, producida en 1964 y que giraba en torno a las formas ritualizadas de guerra entre los *Dan* de Nueva Guinea), para dejarse llevar por los sonidos cotidianos de la ciudad erigida a orillas del río Ganges, donde se daban cita los hindúes para

desarrollar sus rituales de la vida y la muerte. También David y Judith MacDougall iniciaron una reflexión crítica y activa sobre las películas antropológicas como instrumentos de análisis e interpretación con su serie de películas titulada “Conversaciones Turkanas” (*Turkana Conversations*). En esta serie rodada en África, se alejaron de las imposiciones narrativas de la voz en *off* e hicieron énfasis en la creación de películas en co-autoría con los sujetos filmados.

En la década de los noventa se instaura un nuevo tipo de cine antropológico que busca subvertir los principios mismos de la narración cinematográfica, “disolviendo una a una todas las pretensiones de objetividad del cine documental” (Delgado Ruiz, 1999: 53) y la idea dominante del acceso no mediatizado a la realidad. Estas películas intentaron comunicar conceptos y sentidos surgidos del proceso interpretativo en el que se basaba la antropología, haciendo préstamo de convenciones ya existentes en el cine, tales como el manejo explícito de la ficción, la animación, la actuación, la dramatización y la experimentación digital (Ruby, 2000). Partían de asumir que la etnografía, la fotografía y el cine—entendido en su formato de película o video—eran el resultado de distorsiones significativas que volvían bastante problemática sus relaciones con cualquier realidad previa y que motivaban preguntas sobre las prácticas sociales, culturales e ideológicas dentro de las cuales esas formas de registro eran posibles (Tagg, 1988). Asimismo, proponían nuevos conceptos estéticos y políticos de comunicación visual y manejo de la tecnología, en los que la antropóloga pasó a ser una creadora activa y no una mera observadora, y la cámara se convirtió en una mediadora de convenciones culturales y significados (Denzin, 1997). De ese deseo de crear películas en las que hubiese una conciencia sobre su propio artificio surgió un ideario estético que incluía: (1) el rechazo a

la búsqueda de “naturalidad” del documental, que se basaba en la conexión entre la imagen en movimiento y la palabra hablada; (2) el alejamiento del uso de sonido sincronizado con los labios; (3) mayor trabajo de edición y uso de montajes que contrastaba con el ideal previo de una edición mínima; (4) mayor cantidad de tomas *close-up* en vez de tomas gran angulares; (5) experimentación con la cámara móvil; (6) intromisión deliberada, verbal o visual, del cineasta en la película; (7) puesta en escena de entrevistas que anteriormente eran producidas como testimonios en tiempo real.

Una de las pioneras de este nuevo tipo de cine ha sido Minh-ha Trinh T. A través de su filmografía, en la que se destacan películas como “Una historia de amor” (*A Tale of Love*, 1995), “Apellido Viet, Nombre Nam” (*Surname Viet Given Name Nam*, 1989) y “Reensamblaje” (*Reassemblage*, 1982), Minh-ha ha demostrado que el proceso de realización de una película es una forma de “encuadrar”, de “enmarcar” (*framing*) la realidad (Minh-ha, 1992, 1999). Esta forma de reflexividad cinematográfica está orientada al intervalo, a la zona de pasaje en el proceso de representación. Su estrategia que intenta evitar finales definitivos para la tramas y, de esta forma, mantener abierta la posibilidad “infinita” de la relación entre la palabra y la imagen. El intervalo es entonces una opción para situarse “cerca de” y “estar atento a” las relaciones estéticas y políticas que definen la representación. También es una forma de asumir que los significados no son “la verdad” de las cosas”, sino perspectivas sobre la realidad. El ideario estético y político de Trinh T. intenta hacer clara su propia localización política, interrogando la realidad que representa; invocar la historia del/a narrador/a dentro de la historia más general que está siendo recreada; formar una audiencia responsable frente a la

representación, realzar la diferencia y usar múltiples voces, haciendo énfasis en los silencios, las inflexiones, las pausas, las repeticiones y el tono del narrador ó narradora.

Hecho este breve recorrido por el cine antropológico voy a pasar a referirme a la realización de los documentales “Manuel Quintín Lame y “Between Framing and Recalling: A Glimpse of Indigenous Memories/Entre el encuadre y la remembranza: El lado oblicuo de las memorias indígenas”. En ambos casos, la reflexión constituye una especie de guión conceptual sobre las ideas que marcaron ambos procesos. El primer documental intenta desarrollar una aproximación al trasegar de Manuel Quintín Lame por el sur del Tolima y a la manera como los narradores indígenas ven su rol dentro del proceso histórico de lucha por la tierra y la autonomía de sus comunidades. El segundo documental propone transformar “la ilusión del realismo de la fotografía” y demostrar, mediante la manipulación de la imagen fotográfica y su contextualización dentro de registros visuales y verbales más amplios, que la memoria cultural no se reduce al texto, la imagen o la palabra. La memoria cultural forma parte de unas prácticas sociales de transmisión y poder dentro de las cuáles las imágenes adquieren un sentido retrospectivo como historia, son reconocidas, actualizadas, puestas en escena o silenciadas.

3. Manuel Quintín Lame (2003)

Al referirse a su filmografía y, en particular, a su película “Canción India” (*India Song*, 1974), Marguerite Duras planteaba que: “Inevitablemente la directora llega al rodaje con un guión mental de la película” (Duras, 1987: 9). También está la presencia pendular del deseo. Guión mental y deseo convergen en la realización del documental “Manuel Quintín Lame”, que se rodó gracias a circunstancias especiales que me permitieron contar con la colaboración de Carlos Rojas como realizador cinematográfico.

Esta iniciativa se apoyó en mi investigación etnográfica e histórica sobre la lucha de Manuel Quintín Lame (1883-1967) durante de la primera mitad del siglo XX. El guión surgió a partir de una combinación particularmente fértil entre esta investigación, el trabajo de cámara de Carlos Rojas durante las entrevistas y la labor retrospectiva de análisis conceptual que se tradujo en el montaje y edición final del documental.

El documental parte de la idea de que lo que llamamos el “pasado” está hecho por sus intérpretes. No hay ninguna ventana clara a la vida interna, íntima, de una persona, ya que cualquier ventana, desde el principio, está mediada por el lenguaje, los símbolos y los procesos a través de los cuales se construyen los significados (Denzin, 1989). En este sentido, el documental no es biográfico ni aspira a la veracidad de fechas, lugares y eventos. Es una historia sobre la Historia de mayúsculas que entrelaza varias versiones; cada narrador nutre la historia con su versión y lo hace dentro de contextos ideológicos y culturales específicos. El documental no es una expresión del “cine verdad” ya que la autoridad interpretativa del trabajo de producción y edición estuvo a mi cargo, como directora y guionista. El documental explora algunas de las nuevas convenciones del cine antropológico, como la combinación de ficción y realidad, flujo de imágenes no directamente relacionadas con el tema tratado y que buscan desencadenar evocaciones en la audiencia, la dramatización o puesta en escena de fragmentos del tratado de Manuel Quintín Lame, *Las luchas del indio que bajó de la montaña al valle de la civilización* (Lame Chantre, 1971), por parte de un actor y un manejo de luces para crear atmósferas saturadas, un trabajo de montaje de planos y una estrategia narrativa que busca establecer un contraste entre las voces en *off* del principio y los testimonios de los narradores indígenas.



reproducción: Espinosa del libro "Indio" de
 Carlos Parraquillo

MANUEL QUINTIN LAME

dirección y guión: Mónica Espinosa Arango
 realización cinematográfica: Carlos A. Rojas
 edición: Manuel A. Caycedo
 post-producción: Víctor F. Sánchez
 video Hi8 digital, 40 minutos

Manuel Quintín Lame es uno de los intelectuales indígenas más importantes y originales del siglo XX en Colombia. El documental recrea aspectos de su trasegar por el sur del Tolima, a través de los testimonios de algunos memorialistas indígenas que lo conocieron y compartieron su lucha por la defensa de los resguardos y la autonomía indígena. Utilizando recursos de ficción, teatro, experimentación musical y visual, evoca la figura de Lame en su faceta de luchador incansable de los derechos indígenas. Son fragmentos de una historia inagotable, tan fascinante como estremecedora.

realizado con el apoyo de patrimonio, artes, cultura y desarrollo, el Kuaat'u

Imagen 3. Volante de difusión del documental “Manuel Quintín Lame” (2003). “Dirá el blanco al conocer mi obra, ‘son bestialidades del indio Quintín Lame’ porque el blanco que ha odiado y me odia de muerte; me ha calumniado, me ha jurado la calumnia contra mi ante Dios y los hombres; se ha reído y burlado de mi haciéndome gestos como el demonio cuando no puede arrastrarse el alma del hombre” (Lame Chantre, 1971: 133).

Una vez grabados los testimonios durante diferentes viajes de campo, opté por enfatizar el carácter de “luchador incansable de Manuel Quintín Lame”, por ser una de las imágenes más poderosas e inquietantes que recreaban los narradores indígenas. El hilo narrativo se estructuró a partir de un desplazamiento espacial que es, metafóricamente, un recorrido vital y simbólico por el sur del Tolima. Al escoger este hilo narrativo y esta forma de recordar a Lame, quería rescatar la manera como las comunidades indígenas reivindican la imagen de Lame. Esto tuvo sus aciertos y limitaciones ya que la visión que se recrea de Lame es tan sólo una parte de las contradicciones y tensiones más amplias que son parte de su figura política y de la historia de su militancia indígena en el sur del Tolima.

El documental se inicia con un descenso y finaliza con un ascenso hacia el lugar donde se erige la cruz donde fue enterrado este adalid indígena, en las laderas de Los Avechuchos cerca de la ciudad de Ortega. La metáfora de bajar-subir-bajar nos ayuda a comprender mejor los desplazamientos territoriales de las comunidades indígenas, además de que intenta acercarse a la idea de Lame, de haber descendido del monte al valle de la civilización. Los subtemas del documental se abren con fragmentos del texto de Manuel Quintín Lame dramatizados por el actor Hugo Barrero. Estos subtemas tienen un orden temporal. Se inicia con la llegada de Lame a Ortega; sigue con su establecimiento en diferentes veredas, las persecuciones de las que fue objeto y la importancia que le dio a la ley, y se finaliza con sus últimos años y su muerte.

El eje histórico de la narración es la lucha por la tierra, un hecho que gravita en la memoria de las comunidades desde el proceso histórico que se inició con la conquista europea de América y la invasión de territorios tradicionales, los desplazamientos forzados de los pobladores aborígenes, la creación de pueblos de indios y de resguardos, disolución y parcelación de los mismos y recuperaciones posteriores de tierras. La lucha por la tierra en el sur del Tolima ha estado marcada por una represión estatal y paramilitar bastante intensa que ha permanecido en la impunidad. La historiografía oficial no se refiere a este proceso, razón suficiente para recuperar esta historia a través de las voces de los narradores indígenas. En este sentido, el documental vuelve la atención hacia esa visión “militante” de Lame en el contexto de la lucha indígena por la tierra y la autonomía.

**4. Between Framing and Recalling/Entre el encuadre y la remembranza
(2006)**

Cuando me propuse desarrollar una reflexión sobre la fotografía y las memorias indígenas en el contexto del movimiento liderado por Manuel Quintín Lame en Colombia, tenía como objetivo conceptual establecer un vínculo explícito entre las ideas de Sontag sobre la fotografía y un caso concreto de manipulación y reinención de la memoria a partir del registro fotográfico. Una primera consideración fue el hecho de que las pocas fotos que existían habían sido tomadas dentro del contexto de “la captura del criminal”, siendo el criminal el líder indígena y sus seguidores. Por otra parte, era claro que estas fotos no mostraban una violencia macabra y cruda como la que aparece en muchos registros visuales de guerra. De allí que también me preguntara sobre lo que no existía, lo que nunca existiría como fotografía y era parte del lado oblicuo de las memorias, aquel lugar no visualizado fotográficamente hablando, en el que habían sucedido masacres de indígenas, celebraciones y festividades a lo largo de la militancia de los indígenas, entre 1920 y 1960. Esto era parte de la memoria cultural de los grupos indígenas y de sus estrategias de transmisión del recuerdo, a los que se podía acceder mediante una aproximación etnográfica y un análisis de archivos históricos.



Imagen 4. Captura de Manuel Quintín Lame en 1916. Colombia. Fotógrafo desconocido. Archivo de Diego Castrillón Arboleda.

El documental bilingüe titulado “Between Framing and Recalling: A Glimpse of Indigenous Memories/Entre el encuadre y la remembranza: el lado oblicuo de las memorias indígenas” es un experimento conceptual y visual en el que están mezclados dos niveles de reflexión. En primer lugar, una reflexión sobre la fotografía que insiste en el planteamiento central de Sontag de que todo registro visual es una forma mediada de conocimiento y, por lo tanto, todo encuadre fotográfico es, a la vez, una forma de exclusión. Aunque hemos sido instruidos para creer que la fotografía es un registro transparente de la realidad, esa aparente objetividad no es más que una ilusión. En segundo lugar, una reflexión sobre las fotografías que quedaron de las capturas de Manuel Quintín Lame, con el propósito de que, como espectadores, seamos expuestos a los contextos sociales, intelectuales y políticos de uso del registro visual.



Imagen 5. Del documental: “Between Framing and Recalling: A Glimpse of Indigenous Memories/Entre el encuadre y la remembranza el lado Oblicuo de las memorias indígenas” (2006). “La fotografía de 1916 se tomó como parte del registro para el sumario criminal y para los periódicos. En esa época nadie podía prever que esta imagen se fuera a convertir en un símbolo poderoso e inquietante de la resistencia indígena en Colombia”.

Estas dos dimensiones de reflexión convergen en un planteamiento central: la memoria cultural no puede ni debe reducirse a registros visuales o escritos, y por lo tanto, en su interpretación, es necesario apelar a un análisis de las prácticas sociales de transmisión de la memoria. Dicho análisis no solo hace posible sino deseable, por ejemplo, aproximar la manera como un adalid popular puede permanecer en la historia local en el umbral de la vida y la muerte y en consecuencia, atado a un final incierto cuyas connotaciones simbólicas y políticas son fundamentales. Este es el caso de Emiliano Zapata, quien aparece en lo sueños de los Chiapanecas montado en su caballo blanco y de Manuel Quintín Lame, de quien se recuerda su capacidad licantrópica. En este mismo sentido, es importante anotar que el registro fotográfico tiene sentidos

distintos desde apropiaciones antagónicas. Si la captura de Lame fue fotografiada para el archivo criminal y periodístico, esta misma fotografía se convierte para los indígenas y quienes apoyan su lucha en una forma de recuerdo militante. Juntar recuerdos está en el centro mismo de las experiencias políticas de los indígenas de las Américas. Esto genera y reproduce formas de comprensión del pasado y de consciencia histórica que sustentan experiencias cotidianas de transmisión de la memoria, formas de moralidad y ética que, no por estar arraigadas en estas prácticas subalternas, dejan de ser ideológicas y son, muchas veces, contradictorias y ambivalentes. Estos registros constituyen ese parte eclipsada, oblicua de la memoria que es urgente reconocer y comprender.



Imagen 5. Antonio Lozano Aroca (Comunidad indígena de Guatavita-Tuá, Ortega, Colombia). “Entonces lo acosaron así sobre un monte, y ahí si yo no pude decir sería o no sería, pero la gente formaron ese cuento, que lo encerraron y no... vieron salir fue un marrano. Un marrano que salió... dijeron, carajo! Pues ese era. Y lo buscaban por ahí entre ese monte lo chuziaban porque se perdió Manuel Tintín. Pues ese marrano que salió ese era, decían ellos en después. Pensaban los bribones, los que buscaban a ese señor y sí. Pues que ahí se perdió el marrano” (testimonio, archivo Mónica Espinosa).

Cuando nos aproximamos a estas memorias es inevitable oscilar entre exigencias de una mirada a lo particular y los dilemas políticos más amplios que apuntan a situaciones que se han transformado en injusticias y desigualdades estructurales. Como decía Sontag, “hay demasiada injusticia en el mundo. Y recordar demasiado nos amarga. Hacer la paz generalmente ha significado olvidar. Para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada”. Por esta misma razón, si algo es deseable, es entender que el recuento de injusticias específicas nos puede llevar a reconocer el valor político y cultural de otras formas de entender y recordar. El propósito de los dos documentales ha sido pues explorar otras formas de recuerdo.

Listado de Imágenes

Imagen 1. Francisco de Goya. *Desastre de la Guerra, 39; Grande Bazana! Con Muertos!* (1810-11).

Imagen 2. Robert Capa. Miliciano herido de muerte (1936).

Imagen 3. Volante de difusión del documental “Manuel Quintín Lame” (2003).

Imagen 4. Captura de Manuel Quintín Lame (1916).

Imagen 5. Del documental: “Between Framing and Recalling: A Glimpse of Indigenous Memories/Entre el encuadre y la remembranza el lado Oblicuo de las memorias indígenas” (2006).

Imagen 6. Antonio Lozano Aroca, Comunidad indígena de Guatavita-Tuá, Ortega, Colombia (2002).

Bibliografía

Clifford, James, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Harvard University Press, 1988.

- Clifford, James y George E. Marcus, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, University of California Press, 1986.
- Delgado-Ruiz, Manuel, "Cine", En *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, video, televisión*. Editado por M.J. Buxó y J.M. de Miguel. Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1999, pp. 47-77.
- Denzin, Norman K., *Interpretive Ethnography: Ethnographic Practices for the 21st Century*. London, Sage Publications, 1997.
- , "Interpretative Biography", *Qualitative Research Methods*, Series # 17. London: Sage Publications, 1989.
- Duras, Marguerite, *Duras by Duras*. San Francisco, City Lights Books, 1987.
- Edwards, Elizabeth, *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven, Yale University Press/The Royal Anthropological Institute, 1992.
- Espinosa Arango, Mónica L., *Manuel Quintín Lame*. 45 min; DVD; Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia/Colciencias/PEO International Sisterhood, 2003.
- , *Between Framing and Recalling: A Glimpse of Indigenous Memories / Entre el encuadre y la remembranza: El lado oblicuo de las memorias indígenas*. 14 min; DVD; Centro de Investigación y Creación, Universidad de Puerto Rico en Arecibo, 2006
- Fabian, Johannes, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York, Columbia University Press, 1983.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York, Basic Books, 1973.

- Lame Chantre, Manuel Quintín, *En defensa de mi raza*. Bogotá, La Rosca de Investigación y Acción Social, 1971.
- Loizos, Meter, *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness, 1955-1985*. Manchester, The University of Chicago Press, 1993.
- Minh-ha, Trihn T., *Framer Framed*. New York, Routledge, 1992.
- , *Cinema Interval*. New York, Routledge, 1999.
- Ruby, Jay, *Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology*. Chicago, The University of Chicago Press, 2000.
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*. Trad., A. Major. Bogotá, Alfaguara, 2003.
- Tagg, Jonathan, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.