

MEMORIA

**El cuerpo
en los imaginarios**



IMÁGENES DE CUERPO ENTERO. ICONOS, FOTOS E IDENTIDADES

Miriam Vargas¹

Presentaré, en esta ponencia, un avance de la investigación que estoy realizando acerca de la política de representación y producción de imagen visual de las instituciones de desarrollo y el grado de apropiación que tiene ésta entre la población indígena en Cochabamba y Chuquisaca². El enfoque de la investigación se enmarca en el campo de la antropología visual, desde cuya perspectiva examino la problemática que, brevemente, expongo a continuación.

Las instituciones de desarrollo utilizan la imagen visual como medio de comunicación, pero también como instrumento mediante el cual construyen, simultáneamente, representaciones de la población a la que asisten y supuestas realidades acerca de la pobreza y el desarrollo. En ese sentido, las instituciones de desarrollo han llegado a constituirse, en las últimas décadas, en el campo social por excelencia para la objetivación del "otro" (el indígena, el campesino, la mujer). La política de representación del desarrollo se da tanto al nivel discursivo como visual, y se asienta en un aparato de producción que hace circular imágenes a través de diversos materiales impresos y audiovisuales (cartillas de capacitación, afiches, videos). Esos materiales vehiculan las imágenes construidas del sujeto "beneficiario", por ello, queda aún por ver, en ese contexto, cómo emerge la representación del sujeto "pobre", de la mujer como actor social, o del campesino como sujeto productivo. Esas representaciones vehiculan, además, categorías de género, raza, clase, etnicidad, que se construyen en base a imágenes visuales del cuerpo, entre otras.

A fin de evaluar esas imágenes visuales que objetivan al otro, recogí, mediante un trabajo etnográfico, la receptividad sobre las mismas y la valoración crítica que los actores emiten desde su propia identificación identitaria (étnica, de género y/o de clase). Asimismo, enfoqué la producción y consumo visual que hacen los indígenas, hombres y mujeres, desde sus propias categorías culturales, como también desde la apropiación de las tecnologías visuales (la pintura, la fotografía). La comparación de esos ámbitos de producción de imagen visual permite una lectura al nivel social y político, pero también estético. En esta exposición, deseo mostrar el contraste que existe entre las representaciones visuales que objetivan al otro y las imágenes que produce y consume el indígena a tiempo de construir y afirmar identidades. Para dicho efecto, examinaré imágenes cuyo foco es el cuerpo.

¹ Antropóloga, miriam_vargas@hotmail.com

² La investigación se efectúa en el marco de mi tesis de doctorado (Universidad de Utrecht). El área de estudio abarcó dos comunidades en Cochabamba (Provincias Tiraque y Cliza), y otras dos en Chuquisaca (Provincias Yamparáez y Oropeza).

La imagen del cuerpo es un referente para la construcción discursiva y visual de la identidad. Las imágenes visuales que producen las instituciones de desarrollo son imágenes ahistóricas y estereotipadas que niegan la identidad del otro. Esas imágenes visuales no se asemejan a las "imágenes de cuerpo entero" que produce el indígena, éstas tienen nombre e historia; representan una identidad.

Las imágenes visuales del desarrollo

Desde fines de la década del 70, circulan en el área rural de Bolivia imágenes visuales en cartillas (ilustradas con dibujos). Esas imágenes traducen los diferentes paradigmas discursivos del desarrollo que se dan según cambian sus enfoques (por ejemplo, del paradigma de desarrollo modernizante al de desarrollo alternativo). Ahora bien, el desarrollismo recurre a la imagen del indígena para emitir mensajes sobre la pobreza o el desarrollo y representar la realidad que quiere modificar; al hacerlo, ofrece constructos simbólicos en imágenes que aluden a la raza, etnicidad o el género del "beneficiario". Veamos el comentario crítico que hacen los propios actores y el modo cómo perciben esas imágenes que supuestamente los representan:

¿Humano? ; O más bien supay? Las ilustraciones de las cartillas se dan a través de tres estilos: dibujo naïf, realista y caricatura. Esos estilos son los soportes que vehiculan los mensajes visuales y generan apreciaciones y reacciones diversas entre los indígenas. Los comentarios sobre cualquiera de las imágenes apuntan primero a la forma cómo se halla representado el ser humano, cómo está dibujado su cuerpo, su rostro, sus poses, sus actividades y su entorno; el paisaje. La caricatura, estilo de ilustración de la Figura 1, es rechazada y ellos no se identifican con la misma. La caricatura exagera los rasgos faciales (en este caso busca subrayar lo racial), por ello, la gente ahí representada es considerada "*gente de ningún lugar*"; no son seres humanos, son *supay* (diablo), pues tienen narices, pómulos y bocas enormes: cuerpos maltrechos. Además, no hay un paisaje que los contenga. Otra particularidad es que, en cualquier ilustración, critican los dibujos que tienen imágenes cortadas. Los cuerpos deben representarse de manera íntegra. Esa apreciación no sólo es válida para el dibujo sino también para la fotografía. Fotos en primer plano no son aceptadas, las rechazan. El cuerpo debe tener consistencia en la imagen (veremos más adelante ese aspecto).

"Dientes de oro"; la imagen del desarrollo. Las ilustraciones en cartillas de desarrollo productivista son elaboradas, por lo general, con dibujo realista. El énfasis suele darse a la expresión del rostro; es risueño. El rostro sonriente contrasta con las muchas otras imágenes de rostros macilentos que son imágenes de la pobreza. El efecto de ese tipo de imágenes es que sugieren bienestar. La imagen de un hombre sonriente, que ilustraba la portada de una cartilla de promoción agrícola, fue percibida por una comunaria como "*el hombre de los dientes de oro*". Aunque luego criticó el que esté dibujado de medio cuerpo (cuerpo fragmentado) y sin un contexto que lo identifique; "*quizás – decía – por los bigotes y el sombrero se trate de un hombre valluno*".

Mujer metáfora de la pobreza. El cuerpo sirve para construir las metáforas de la pobreza, en particular el de la mujer. Esas construcciones, además, aluden a lo étnico y cultural. La imagen visual de la mujer debe evocar la pobreza a través de la vestimenta (ropa tradicional o ropa vieja, que es la que usa en el trabajo) y de la actitud inerte en la pose (se la representa generalmente sentada en el suelo; éste es un rasgo cultural). En esas imágenes no existe un trasfondo de la actividad real de la

mujer, pues el trabajo está negado porque está fuera del contexto que se busca construir. En cambio, se resaltan los rasgos culturales para construirlos como defecto y efecto de lo que se supone que es la pobreza. Los comunarios cuando comentan esas imágenes interrogan lo utópico de éstas: “¿a qué pueblo pertenecerá esa gente?”³.

Las imágenes discursivas y visuales del desarrollo son constructos que dejan al margen el rol activo, el carácter histórico de los sujetos que representan. Los actores no reconocen validez a esas imágenes, pues no representan al “ser original”.

Imágenes visuales en las prácticas cotidianas del indígena

La cultura o manifestación visual indígena tiene tres ámbitos. El primero consiste no sólo en producir visualmente un paisaje, el agrícola, sino también en la “lectura del paisaje”: lectura diaria del crecimiento de los cultivos en las chacras; de los indicadores naturales para pronosticar el clima; de la gente que se desplaza en el paisaje montañoso. En esta última, interviene la lectura del cuerpo de las personas, a quienes pueden reconocer a una distancia bastante lejana (a más de 300 metros). Esa lectura la hacen fijándose en la dimensión del cuerpo y, sobre todo, en la forma cómo la persona lleva su cuerpo y su postura al caminar; distintivos personales que posibilitan reconocer a alguien a lo lejos. Esos datos permiten comprender la representación del cuerpo. El cuerpo entero es signo; por eso, no puede aparecer en una representación “mutilado”, como ocurre en las imágenes del desarrollo. El cuerpo incompleto no tiene valor de signo para una lectura visual.

El segundo ámbito de producción y consumo visual es el de la iconografía religiosa (imágenes de Vírgenes y santos plasmados en iconos de piedra o de yeso) y los objetos simbólicos en los rituales (por ejemplo, *t'antawawas* o niños de pan en Todos Santos). A ese tipo de producción y consumo se suma un tercero que tiene carácter adquirido reciente: la apropiación de la fotografía (retratos de familia en eventos festivos como matrimonios, bautizos, etc.).

Iconos: la imagen visual incorporada de la piedra/santo. Los iconos de piedra, a los que denomino piedra/santo, tienen una imagen pintada (de Virgen, santo o cruz) sobre una pequeña piedra de aspecto peculiar (que tiene ramificaciones o manchas). Esas piedras tienen valor sagrado de *huaca*⁴, divinidad que se petrifica, se incorpora en la piedra según la concepción religiosa andina. Los indígenas suelen encontrar ese tipo de piedras en sus zonas de trabajo (durante las labores agrícolas, el pastoreo) o en los caminos cuando transitan por la montaña. Toda vez que encuentran una piedra de ese tipo, surge un proceso de producción simbólica que conducirá a la constitución de la piedra/santo, cuyo status puede mantenerse en un círculo

3 Con los proyectos de género surgen (desde inicios de 1990) nuevas o adicionales imágenes visuales de la mujer y sucede una mutación: de imagen “metáfora de la pobreza” pasa a ser imagen de un actor con rol productivo, como si antes no lo hubiese sido. Se la representa, sola o en grupo de mujeres, con herramientas de trabajo pero sin los hijos que habitualmente trabajan junto a ellas. Razón por la que dichas imágenes suelen ser también criticadas.

4 En la concepción religiosa andina, el significado de la piedra remite a la *huaca*: divinidades, rocas, piedras, montañas que tienen valor sagrado. En la práctica religiosa prehispánica “lo sagrado – como señala Rostworowski (1983:9) – se expresaba con la voz *huaca* que contenía una variedad de significados”, además, “la idea de *huaca* surge como una oposición a la idea de un dios en el sentido abstracto del mismo” (ibid: 9). Personas y dioses se petrificaban, constituyendo continuamente un paisaje habitado por lo sagrado, y conservaban la capacidad de hablar y de comunicarse con los hombres. La petrificación, por lo tanto, era considerada como “una manifestación de perennización y sacralización. El alma del difunto o de una divinidad se posesionaba de la piedra, se adentraba en ella y por ese motivo podía emitir oráculos y responder a preguntas” (DUVIOIS, citado en ROSTWOROWSKI, 1983:63). Las piedras, además de ser imagen o representación de cerros, montes, arroyos y de sus antepasados, “podían tener diversas formas y figuras de hombres o mujeres, pero las más de las veces eran llanas, sin dibujos o esculturas” (ARRIAGA, citado en ROSTWOROWSKI, 1983:62).

familiar o alcanzar repercusión social cuando es adoptado como símbolo comunitario (Cf. VARGAS, 1993). La aparición de una piedra/santo suele ser explicada a través de un relato. Su estructura narrativa mítica hace ver que la concepción de la piedra/santo articula dos significados en un solo valor simbólico: piedra y santo son inseparables y hacen un solo icono⁵, veamos:

a) El escenario de la aparición/hallazgo de la piedra: la persona que encuentra una piedra con un diseño o figura especial se interesa en la misma por su singularidad y belleza. En ese instante, no considera todavía que está frente a un objeto sagrado. Deja la piedra en el sitio en que la encontró. Posteriormente, dicha persona confrontará situaciones que revelan, mediante el sueño o la enfermedad, el valor sagrado de la piedra, en tanto materialidad que contiene una imagen petrificada; la de algún santo. El santo se revela en sueños a la persona y/o ésta se enferma. Tanto el indicio del sueño como el de la enfermedad pasan por el cuerpo del que encontró la piedra.

b) *Yatiri* y pintor como intermediarios de la revelación: para devolver normalidad al cuerpo (sueños y enfermedad que preocupan) recurren al curandero (*yatiri*), éste identifica el hecho y aconseja que se busque la piedra y se reconozca la imagen en la misma. Los diseños de la piedra suelen ser identificados por un pintor del pueblo, quien mira la imagen que “*está como calcada en la piedra y tiene el cuerpo entero*” e indica el nombre del santo que apareció en la misma; luego, “clarifica”, retoca la imagen que contiene la piedra. Una vez bautizada la piedra/santo, el devoto debe siempre ofrecerle velas e incienso (*velakuy*), si se descuida, corre el riesgo de que se borre en la imagen alguna parte del cuerpo (en la mitología andina, las piedras tienen voluntad al igual que un ser humano; Cfr. VAN DE GUCHTE, 1984).

c) Imagen del cuerpo e identidad: la piedra contiene un ser, una persona o entidad sagrada que se ha petrificado, se ha adentrado en la piedra; “*su cuerpo es completo*”, está como calcado en ella. Esa imagen es la de un santo (o Virgen), que obtiene significado no sólo por el valor sagrado de la piedra, sino también porque tiene en sí mismo sus propios atributos que ayudan al pintor a reconocerlo y “bautizarlo”, como suelen decir. El nombre que dará identidad al santo surge de la lectura de los rasgos corporales y objetos que corresponden a la iconografía católica y su representación visual de divinidades. Así, por ejemplo, en la imagen del Niño Jesús de Praga (Figura 2), el pintor que retocó esa imagen señala que lo identificó por el rostro tierno de niño y porque tiene los pies descubiertos y porta sandalias; además, agarra en las manos una esfera que representa el mundo.

En una piedra pueden aparecer una o varias imágenes. El pintor que identifica las imágenes indica que lo hace porque conoce la iconografía religiosa católica. Sin embargo, afirma que él no aclara imágenes si no corresponden al original (la imagen en la piedra es el cuerpo original, él no le presta elementos). La piedra como materialidad es un contexto donde lo corpóreo no necesita copiar un modelo; la figura ya está en la piedra, su identidad visual con nombre propio se la da el

5 Durante la colonia, la destrucción de *huacas*, consideradas objetos de idolatría y paganismo, ocasionó una articulación entre las divinidades andinas y los santos de los españoles: los santos fueron “integrados dentro del sistema cosmológico indígena junto con los espíritus y poderes ‘tradicionales’ e incorporados al Panteón” (SALLNOW, 1974:126). En ese proceso, se construyeron santuarios en los sitios antiguos considerados paganos: éstos surgían en base a apariciones milagrosas, ocurridas generalmente sobre cerros, rocas, piedras (Cfr. SALLNOW, 1988). Hoy en día, existe una sedimentación de dos universos de significación sagrada en la representación piedra/santo, que está presente en las prácticas religiosas del indígena en comunidades de Cochabamba (Cfr. VARGAS, 1993) y Chuquisaca.

pintor ("la bautiza"). En este sentido, la apropiación de la tecnología visual de la pintura se da porque se ancla en percepciones culturales sobre el valor sagrado de la piedra (*huaca*), que confiere realidad y originalidad a las imágenes de santos y Virgenes. Al nivel de la expresión visual, la representación se consume a través de la mediación de un pintor.

Esa forma de producción y consumo de imagen visual tiene una historia de su proceso de constitución, que revela el modo cómo visualiza y representa el indígena su entorno natural, social y simbólico. Este plano se complementa con la apropiación de la fotografía.

Fotografías, las imágenes para el recuerdo: el consumo de la fotografía es una apropiación de imagen visual reciente, ya ha ingresado dentro del consumo de imagen visual propio del indígena. Hoy en día, hace parte del capital simbólico familiar, aunque su consumo es diferenciado (algunos comunarios tienen álbumes de fotografías y otros tienen una o dos fotos o no las tienen). Para muchos comunarios, la fotografía está íntimamente ligada con la memoria. Una foto para "el recuerdo" tiene su propia historia, donde no sólo se retrata a una persona en una situación determinada, sino también el contexto que la contiene. Imagen visual que recordará una situación cuando transcurra el tiempo y todos esos elementos retratados pasen por su respectivo proceso de cambio; como señalaba un comunario, quien al contemplar sus fotos veía en ellas un rastro histórico: "*en el futuro dirán así fue*". En la fotografía, se aprecia las imágenes donde se ven ellos retratados de cuerpo entero, las imágenes deben reflejar la consistencia del cuerpo; algo que explica, en parte, las poses rígidas que suelen adoptar frente a la cámara. Las imágenes que los retratan en primer plano, fragmentando el cuerpo, no gustan, al igual que las imágenes donde algún elemento es borroso (*flou*), ambas son consideradas "*opa fotos*". En ese calificativo, no sólo la técnica está en juego, sino la falta de nitidez del referente que se retrata y muestra una imagen sin sentido (fragmentada). Hay fotos que no son correctas, son "*opas*" porque no dicen nada (el término "*opa*" se usa, mezclado con el quechua, para el que no se expresa, el mudo o el que se queda callado, el tonto).

Al igual que en la producción visual icónica en la piedra, existen, en la producción de la fotografía, unos personajes, los sujetos a ser retratados, y un mediador, el fotógrafo. Ambos pueden generar o negociar el proceso de la representación visual (lo cual hace la diferencia con el proceso de construcción de imagen icónica en la piedra que vimos). Este hecho lo pude constatar durante mi trabajo de campo, en el cual inicié una experiencia a la que denominé "imagen del proceso cámara fotográfica". Esa experiencia se inició cuando daba curso a las solicitudes de hacer "fotos a pedido". Éstas me permitieron ver cómo se construye una auto-representación de sí, cuando tienen al alcance una cámara fotográfica y un mediador, el fotógrafo, que sigue las instrucciones que le dan para retratarlos a ellos en diferentes situaciones.

Auto-representación de sí en imágenes de cuerpo entero

En el proceso de mi experiencia con la cámara fotográfica, atendí de dos tipos de pedido de tomas fotográficas. En una de ellas, la escenificación para la foto era simplificada, en la otra era secuencial y en una serie de fotos. En ambos casos, desaparecían las poses rígidas para dar lugar a una acción simulada. Esas imágenes permiten comprender la construcción visual de identidades.

Poses del cuerpo e imaginario visual: el proceso de escenificación es simple; la persona pide una sola foto y elige posar con un objeto simulando una acción. Por

2



1

¿Cómo solucionar la falta de capacitación técnica?

Recomendaciones

- Los cursilistas tienen la obligación de enseñar a sus compañeros lo que han aprendido.
- Aprender los aldeanos por ejemplo, preguntando a los que saben, intercambiando ideas y conocimientos entre nosotros mismos.
- Mandar comisiones o representantes a comunidades e instituciones que han trabajado y trabajan en forestación.
- Aprender al máximo en los cursillos, por ejemplo, los trabajos de viveros (siembras, repique, etc.) y siempre son los mismos temas.
- Solicitar varios temas de los cursillos.



- 1) Ilustración de una cartilla forestal
- 2) Niño Jesús de Praga (icono en piedra retocado por Eufronio Rojas).
- 3) Posando con el velo de la primera comunión.

3



ejemplo, tocando un instrumento; *pijchando* (mascando) hojas de coca. La pose debe reflejar, según su imaginario, aquella acción que aprecia y en la que se destaca su cuerpo. Un niño pidió ser retratado leyendo su libro. Posó de pie, concentrado en el gesto de tener el libro abierto y la mirada dirigida hacia el mismo; él eligió esa auto-representación, quizás motivado por los comentarios de su abuela, quien utiliza la metáfora "tener ojos" para los que saben leer y no son analfabetos como ella. En esas representaciones, el referente es el cuerpo mismo. Gracias a la pose y a los objetos elegidos para la representación, el imaginario se materializa y se afirma una identidad visual.

Cuerpo e imagen estética del trabajo: cuando los comunarios pedían que les tome fotos en secuencia, empezaban a montar la escena donde querían verse representados realizando una actividad. Por lo general, simulaban las acciones que realizan en el contexto de su trabajo u oficio. En un caso, retratamos a una pastora en una serie de tomas, con sus ovejas e hilando lana y acompañada de su pequeña hija. En cada foto, ella dispuso su cuerpo para la pose en actitud de afirmar, con solemnidad, el acto de hilar. Ese hecho de auto-representación, junto a los elementos que ella eligió para construir su imagen visual (la rueca; el contexto del corral y sus ovejas como escenario, su hija como acompañante) hacen ver que los referentes y las representaciones que ella construye hablan de una percepción estética de sí mismo y del contexto del trabajo; la mujer, además, se cambió de ropa y se puso aretes para la foto. La autoestima aflora cuando el actor construye su propia representación. Esa construcción es una apropiación de la fotografía como medio. En esas imágenes, las personas ponen en valor las actividades cotidianas que realizan y afirman una identidad desde su rol social activo y productivo. Representación que va más allá de las representaciones negadoras de identidad que circulan en las imágenes del desarrollo.

Foto ritual e imagen del cuerpo en la historia: en otra situación en que atendía una "foto a pedido", sucedió algo revelador: una joven mujer de 22 años pidió ser retratada con el velo con que hizo su Primera Comunión (en ese entonces tenía 12 años). Vale decir, la joven buscaba simular una imagen de ella que no tuvo lugar en una foto en el pasado, pero que quedó en su imaginario. La foto, como "retrato" y como "recuerdo" de ese evento, podía ser ahora representada. La construcción de esa imagen para el recuerdo es lo que hay que ver. Cuando ella me solicitó que le saque una foto con su velo de primera comunión, le dije que, por su edad, ahora ella parecería una novia. Ella no dio importancia a mi comentario, y me hizo notar que el velo de primera comunión es diferente al de novia. Por lo tanto, es el objeto simbólico que prima para que se recupere una acción del pasado. Cuando le sacaba la foto, su hermana también pidió una foto con el velo, pues tampoco tenía un recuerdo de ese día. Luego de sacar fotos a cada una de ellas con el velo, ambas pidieron posar juntas. Momento en el que una de ellas trajo mixtura y escenificó un ritual; posó como poniendo la mixtura en la cabeza de su hermana. Vale decir, reprodujo un gesto ritual festivo (Figura 3). La construcción de la imagen para el recuerdo tiene que ver, en este caso, con la acción y el objeto simbólico. La representación que hacen en ese momento alude a la historia, pero no es en el pasado, sino en el presente que se la retoma y retrata. Siendo ambas jóvenes, ellas saben que no se verán iguales que cuando niñas, sus cuerpos lo dicen. Lo cual les tiene sin cuidado, pues lo que ambas buscan es el acto ritual que no tuvieron: posar con su vestimenta de Primera Comunión y tener un recuerdo, aunque anacrónico, de ese acto (de esa acción ritual que la fotografía perpetúa por sí misma). En toda producción de imagen visual la

representación es intencional. La representación de sí, a través de la fotografía, puede ser dinámica y construir, desde el imaginario, identidades.

Las imágenes visuales que surgen de las representaciones hechas por el indígena contrastan con las imágenes visuales del desarrollo. El referente de las imágenes visuales del desarrollo es el "beneficiario tipo", que es construido discursivamente desde una representación que objetiva al actor real. Los indígenas, cuando comentan esas imágenes que supuestamente los representan, las perciben como carentes de realidad, son imágenes desatinadas cuyo referente es utópico. No extraña, por ello, que esas imágenes no sean las del "cuerpo entero", sino, más bien, de cuerpos fragmentados, sin identidad. Las imágenes visuales que prefiere y produce el indígena son aquellas que representan el cuerpo entero y reflejan a seres materiales, a entidades corpóreas. Esas imágenes representan los originales; plano desde donde se afirman las identidades visuales. La piedra/santo tiene identidad corpórea que cobra su nombre al cobrar su imagen visual; los actores afirman su identidad individual y social en las imágenes donde se auto-representan y retratan de cuerpo entero.

BIBLIOGRAFÍA

- ROSTWOROWSKI, María, 1983, Estructuras andinas de poder, ideología religiosa y política, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- SALLNOW, Michel, 1988, Pilgrims of the Andes, Regional Cults in Cusco, Washington D.C.-London, Smithsonian Institutions Press.
- VAN DE GUCHTE, Maarten, 1984, El Ciclo Mítico Andino de la Piedra Cansada, Revista Andina, Cusco, 2:539-556.
- VARGAS, Miriam, 1993, Conciencia Histórica en el Ritual de la Ll'ankada, la Fiesta de San Isidro Labrador en Independencia y Laymiña (Bolivia), Tesis de Maestría en Antropología/FLACSO-Sede Ecuador, Quito.