

“CUANDO ÉRAMOS MÁS NÜKÁK”.

Aproximaciones a la percepción nükák de la fotografía

GABRIELA DÍAZ MONTEALEGRE

MEDIO DE CONTENCIÓN PRODUCCIONES, BOGOTÁ, COLOMBIA

ave.roja47@gmail.com

Resumen

Este texto explora las reacciones de un grupo de indígenas nükák del Guaviare, Colombia, en situaciones en las que se les muestran fotografías de integrantes de su grupo étnico que han tomado investigadores desde finales de los años ochenta del siglo pasado. A partir de dichas reacciones, analizo la fotografía como dispositivo de memoria y espejo con un enorme poder económico y simbólico en medio de un contexto atravesado por el desplazamiento forzoso, la visita de turistas y la circulación de estereotipos que los sitúan en una posición de subordinación y exotismo frente a otros grupos con los que interactúan a diario. Desde una postura crítica, reflexiono sobre el proceso de transformación cultural que viven en tanto individuos y como pueblo.

PALABRAS CLAVES: fotografía, nükák, transformación cultural, memoria, espejo.

“WHEN WE USED TO BE MORE NÜKÁK”. AN APPROACH TO THE NÜKÁK PERCEPTION OF PHOTOGRAPHY

Abstract

This text explores the reactions that a group of nükák people from Guaviare, Colombia, assume when they see pictures taken of them by researchers as of the late 1980s. Based on these responses I analyze photography as a memory and mirror device, having an enormous economic and symbolic power in a context where forced displacement, the visit of tourists and the circulation of stereotypes put them in a position of subordination and exoticism before other groups with whom they interact in a daily basis. From a critical posture I elaborate on the process of cultural transformation they live as individuals and as indigenous people.

KEYWORDS: photography, nükák, cultural transformation, memory, mirror.

INTRODUCCIÓN¹

Para Viernes Santo y en Agua Bonita² todos estábamos expectantes por lo que iba a ocurrir. Hacia el mediodía ya se había anunciado la llegada de más de cien personas. En motos, carros y buses venía gente desde diferentes partes del país y querían conocer a los nükák³, "tal y como salieron de la selva". El evento consistía en recibir a todas las personas que con dificultad pudieran atravesar la trocha enfangada por las lluvias de abril. Los nükák debían vestir las ropas "típicas", realizar una demostración corta de juegos y bailes *tradicionales*, mostrar el "tiro al blanco" con cerbatana, ofrecer chicha y pintar los rostros de los turistas con achiote,

1 Este artículo sintetiza mi trabajo final para el pregrado en Antropología (Díaz 2012), "Miradas y reflejos. Aproximaciones a la percepción nükák de la fotografía", Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. La investigación fue posible por el apoyo económico de esta institución, a través de la Convocatoria de investigación 2011B: "Apoyo a financiación de trabajos de grado para estudiantes de pregrado" (proyecto 201010017144).

2 Vereda ubicada en la Amazonia colombiana septentrional, en el departamento del Guaviare. Queda aproximadamente a veinte minutos en carro desde San José del Guaviare, la capital departamental, por la vía a El Retorno, hacia el suroccidente. En la vereda hay una finca de la Alcaldía Municipal que fue destinada como un lugar de paso para las familias nükák que fueron desplazadas en 2005.

3 Los nükák pertenecen a la familia lingüística makú-puinave. Su transcripción fonética internacional es *nĩ kak-* (Caro y Cuervo 2000, 547-560). Para efectos de este artículo, será transcrito como *nükák*.

4 "El acto fotográfico, un modo de certificar la experiencia, es también un modo de rechazarla: cuando se confina a la búsqueda de lo fotogénico, cuando se convierte la experiencia en una imagen, un recuerdo. El viaje se transforma en una estrategia para acumular fotos" (Sontag 2010, 19).

5 Este periodo lo sitúan desde finales de los años ochenta, aunque reconocen que antes de dicha fecha existían contactos esporádicos de algunos miembros del pueblo indígena con colonos de la región y con los misioneros.

entre otras actividades. Todo esto "para dar a conocer su cultura" y recibir a cambio una contribución económica exclusivamente destinada para la comunidad. En aquella ocasión, la toma de fotografías me generó sensaciones fuertes y contradictorias. Más de treinta cámaras fueron obturadas constantemente durante más de una hora. Recordaba a los turistas que coleccionan trofeos fotográficos y que son descritos por Susan Sontag en su obra *Sobre la fotografía* (2010)⁴. A un lado, decenas de personas atiborraban el espacio intentando tomar fotos; al otro lado, los nükák, personas del último pueblo nómada en Colombia, realizaban una presentación de sus prácticas tradicionales.

Desde el inicio de lo que Cabrera, Franky y Mahecha (1999) denominan *periodo de contacto continuo*⁵, los nükák han vivido diferentes procesos de transformación cultural y, en particular, un cambio en sus relaciones con

las fotografías. Sus aproximaciones a la cámara y pasar de ser sujetos ignorados a ser sujetos fotografiados han marcado sus constantes encuentros con la fotografía durante más de veinte años. En diferentes testimonios se hacen explícitas las diversas reacciones que han tenido los nükák ante el hecho de ser fotografiados: desde querer posar siempre ante la cámara, hasta el disgusto, el desinterés o, incluso, el miedo.

El acervo de fotografías de los nükák es tan variado que se pueden encontrar imágenes como las que aparecen en las publicaciones seriadas de los misioneros o las muchas que deben tener en su archivo privado investigadores, funcionarios, periodistas, turistas y colonos. Las pinturas que incluyen la imagen de un nükák, colgadas a manera de decoración en diferentes locales de comercio de San José del Guaviare, así como las fotografías del pueblo indígena en la publicidad turística del departamento, son muy comunes en la región. Por lo menos una vez, cualquier nacional ha visto una fotografía de un niño nükák con un mico sobre su cabeza o de una mujer nükák rapada y con la cara pintada con achiote. La imagen de un nükák se convirtió en el referente visual más paradigmático de la Colombia pluriétnica, pero también del exotismo que circula en los circuitos de consumo ecoturístico. Resulta importante para el acercamiento que me propongo tener una idea aproximada de la cantidad de fotografías que puede haber de los nükák en su historia de encuentros con “los blancos”, y tener en cuenta las dimensiones de representación que les han sido otorgadas.

Pero, ¿qué piensan los nükák de todo esto?, ¿cómo reaccionan ante esas imágenes? Como respuesta a la cantidad y la recurrencia de ciertas fotografías, decidí devolverles algunas, dar vuelta a los documentos y exponerlos ante ellos. Fijé mi interés en la mirada que tenían las familias nükák *wayari*⁶ sobre las fotografías que se han tomado de ellos y de otros nükák. Se trataba, entonces, de invertir el sentido de la relación, descentrar la mirada y revertir el poder de la imagen (Carvalho 2002, 299). A grandes rasgos, mi trabajo consistió en realizar una selección de fotografías tomadas a la gente nükák entre finales de la década de los ochenta y 2011⁷.

⁶ Denominación de grupo local que significa *la gente del río Guaviare* (CDA 2010).

⁷ El cuerpo de imágenes incluía fotografías tomadas de las publicaciones de Gustavo Politis (1995; 1996), antropólogo y docente de la Universidad de La Plata. También hay imágenes tomadas del archivo digital de Jorge Restrepo, antropólogo y director de la Corporación Ecogente, ONG que realizó varios trabajos de recuperación

☛ de prácticas y objetos con familias nükák ubicadas en diferentes lugares, pero sobre todo en Agua Bonita. Por último, incluí algunas fotos mías, tomadas durante visitas previas al asentamiento de Agua Bonita, en 2009 y 2011.

Tenía dos grupos de fotografías: por un lado, fotos antiguas de personas nükák, tomadas entre los años ochenta y mediados de la primera década del nuevo

milenio, que asumí como dispositivos de memoria —buscaba confrontar imágenes del pasado con elementos de la situación actual de quienes las observaban—; por otro, fotografías más recientes, tomadas entre 2006 y 2011, con las cuales pretendía enfrentar al espectador con la imagen de sí mismo, y configurar así la imagen como espejo. Lo que está expuesto en este trabajo parte de las conversaciones que sostuve con quienes vieron las fotos, así como de la observación de lo que los nükák hacían con ellas, lo que señalaban, lo que les decían a otros cuando las observaban.

SOBRE LA RELACIÓN CON LA IMAGEN

De acuerdo con Phillipe Dubois, para comprender la fotografía no es suficiente pensar en el producto finalizado. Este autor propone, entonces, la idea de *imagen-acto* para contemplar todos los procesos en conjunto que le dan sentido a la fotografía, además de la producción, y que incluyen la contemplación y la recepción. Es lo que Dubois llama "la fotografía como experiencia de imagen" (1986, 11). Durante la investigación que dio origen a este artículo, procuré tener en cuenta los diferentes contextos de relación que abarcaban el grupo de imágenes seleccionadas. Sin embargo, el aspecto central en el cual se enfoca este texto es la percepción de los nükák: ¿cómo reciben sus propias imágenes?, ¿cómo se relacionan con ellas y las resignifican?

A hombres y mujeres nükák les interesaba ver las fotografías y compartir comentarios sobre ellas, pero no guardarlas. Su interés estaba más próximo al mensaje de la imagen que a la fotografía misma como objeto. En cuanto tal, la foto resultaba invisible; tampoco era una simple imagen lo que veían. Esto sucede porque "el medio de la imagen no es externo a ella" y resulta absorbido por esta (Barthes 2011, 28; Belting 2007, 28).

Pocos fueron los que manifestaron querer guardar alguna foto, y en los casos en que sucedió casi siempre querían imágenes

recientes. En el contexto cultural en que presenté las fotografías no existían tantos códigos previos como los que tenemos en sociedades urbanas acerca de qué hacer con ellas. Hasta el momento, no le habían otorgado un valor de culto a la fotografía (Didi-Hubermann 2004, 97) ni tampoco era la imagen una vía de comprensión tan importante como lo es en una sociedad de consumo (Mirzoeff 2003). En ese sentido, la idea de la imagen como reliquia no estaba presente en la manera en que la comunidad nükák se relacionaba con la foto. No les interesaba cuidar la imagen, guardarla o no ensuciarla; no buscaron preservarla en el tiempo.

Con relación a estudios de análisis de la imagen, Keith Moxey realiza una comparación entre diversas perspectivas: la del poder vital de las imágenes (Bredekamp 2010), la de la imagen como *presentación* que tiene poder sobre el espectador (Elkin 2011; Mitchell 2009), la antropología de la imagen de Belting (2007) y la de *cultura visual* de Mirzoeff (2003), entre otros autores que reconocen la imagen como una *representación* cultural cuya importancia radica tanto en el contenido como en los efectos sociales que produce (Moxey 2009, 14-19). Al invitar a construir nuevos métodos y nuevas lecturas, Moxey (2009, 20) propone el *giro icónico* en los estudios visuales, a través del cual se propone *la presencia* de la imagen. Afirma dicho autor que:

[...] las formas en que los objetos nos atraen, su animación, su aparente autonomía, solo derivan de su asociación con nosotros. Insistir en su agencia “secundaria” no es solo un medio para reconocer su independencia, sino también su dependencia de la cultura humana. (Moxey 2009, 21)

Para comprender la fotografía como espejo y como dispositivo de memoria resulta necesario contemplar esa dimensión de presencia en la imagen, así como tener una noción más amplia de la fotografía, en la cual se consideren los procesos, interacciones y efectos que esta genera en la comunidad.

En *El acto fotográfico*, Philippe Dubois (1986) argumenta que la significación del mensaje fotográfico está determinada culturalmente y que, por lo tanto, su recepción depende de la incorporación de códigos para saber cómo leerla (Dubois 1986, 39). La comunidad nükák de Agua Bonita reconoce la fotografía; sin embargo, tiene diferentes modos de aproximarse a esta como

objeto. La manera como sostienen las fotografías resultó llamativa, ya que exploraban otros ángulos y otros sentidos diferentes a los que *nosotros* asumimos. Parecieran formas intuitivas de cómo aproximarse al objeto y, así, de cómo entender mejor el mensaje. Las asían verticalmente, en diagonal, las rotaban un poco. Para entender el hecho de que voltearan la foto en diagonal, debemos considerar dos elementos: uno tiene que ver con el formato rectangular de la fotografía y otro con el equilibrio en la composición de la imagen. Las fotografías 1 y 2, pero sobre todo esta última, presentan una composición que desestabiliza la mirada. En el caso de la fotografía 2, si observamos su composición, al tomar el rectángulo en sentido horizontal podemos reconocer que se estructura sobre una línea diagonal ascendente de izquierda a derecha. Mientras algunas personas giraban la foto en diagonal para colocar las caras en un plano horizontal, otras, todas mujeres, tomaban la foto de tal forma que la miraban en sentido vertical. Al ver cómo rotaban las fotografías parecía que equilibraban la composición. Por ejemplo la fotografía 1, presentada en sentido vertical en el libro de Politis (1996), fue vista por varios, sobre todo adultos, en sentido horizontal. Algunos familiares de estas personas, como hijos o esposas, voltearon la foto en sentido vertical. Hay otras fotografías (3, 4, 5 y 6, entre otras), que varios adultos, hombres y mujeres, vieron en sentido vertical cuando su contenido permite verlas horizontalmente. Además, pude observar a personas que, cuando querían detallar una foto, la ponían en diagonal, la rotaban un poco o incluso la dejaban vertical, y luego de ello la acercaban.



FOTOGRAFÍA 1

Fuente: Politis (1995, 57).



FOTOGRAFÍA 2

Fuente: Fotografía de Archivo Corporación Ecogente, Agua Bonita, 2006.



FOTOGRAFÍA 3

Fuente: Politis (1996, 105).



FOTOGRAFÍA 4

Fuente: Politis (1996, 93).



FOTOGRAFÍA 5

Fuente: Politis (1995, 110).



FOTOGRAFÍA 6

Fuente: Politis (1996, 325).

Las personas más próximas a los *kawene*⁸ ("los blancos"), tendían a sostener la foto en el mismo sentido en el que la tomaríamos nosotros. Sin embar-

⁸ En nükák (Politis 1996).

go, hay personas como Carlos y Wembe, quienes, a pesar de relacionarse con los *kawene* con mayor frecuencia, tomaban la fotografía de manera distinta o la colocaban en sentidos contrarios. Esto no quiere decir que una forma sea más correcta o exacta que otra. Las fotografías constituyen lugares de encuentros e intercambios culturales enmarcados en relaciones de poder asimétricas (Morton y Edwards 2009, 4). En la medida en que hay un acercamiento a nosotros, y considerando que la fotografía es un elemento que hemos aportado, hay también un conocimiento de esos códigos culturales que nos indican cómo sostener una fotografía. Esas particularidades en la forma como los nükák se aproximan a las fotos responden a los diferentes procesos de transformación que han vivido, y viven, como individuos y como pueblo.

FOTOGRAFÍA COMO ESPEJO

Cuando hablo de la fotografía como espejo no me refiero al concepto de la foto como simple reflejo de lo real, perspectiva presente durante la historia de la fotografía y claramente expuesta por Dubois (1986). La idea del espejo en este ejercicio parte de entender la reflexividad de lo visual en el sentido de reconocer una relación de doble dirección entre la imagen y quien la mira. En *La cámara lúcida*, Roland Barthes habla de esa atracción que siente por algunas fotografías, que opera como una animación en doble dirección: él anima la imagen y, al mismo tiempo, la imagen lo anima a él (2011, 40). Aunque Barthes rechaza la idea de una imagen viviente, reconoce un elemento en la fotografía que sale de ella para punzar y atraer al espectador, el *punctum*. Por su parte, Didi-Huberman retoma el concepto de *aura* propuesto por Walter Benjamin para hablar de ese poder de la mirada presente entre lo mirado y quien mira. Entre el espectador y la fotografía (la mirada en tanto objeto con un aura), se establece una relación en doble dirección en la que se experimentan las distancias de manera dialéctica (Didi-Huberman 2004, 94).

En ese sentido, al enfrentarnos a un retrato (como también a una máscara o una pintura facial) y animarlo (de manera involuntaria o no), la imagen provoca una sensación de intercambio de miradas, “nos sentimos mirados por ella” (Belting 2007, 49). Podemos trasladar esta misma sensación al acto de mirarnos frente a un espejo, ante el cual no solo nos sentimos mirados sino que la imagen nos refleja, nos interpela. Como señala Vargas:

[...] La foto por sí sola se emparenta con la acción reflectante que proporciona un espejo. Esto se debe a que ambos son “emisores de una realidad”; la foto nos muestra casi siempre un poco de certeza de aquello que aconteció en un tiempo y un espacio. El espejo, nos devuelve una imagen —que parece pertenecernos—. (2010, 29)

Verse en la imagen nos propone una explícita relación con lo individual. Se trata de contrastar una imagen externa de sí mismo con las imágenes mentales que uno puede haber construido de sí, las cuales no necesariamente coinciden. A propósito de los lazos de correspondencia que Fontcuberta (2013) encuentra entre el rostro humano y la imagen en el espejo, Vargas propone reconocer el nacimiento del otro “[al] mirar el propio reflejo como ajeno” (2010, 30). Ese contraste entre reconocerse y desconocerse en la imagen recoge un proceso de conciencia personal y es también un ejercicio de memoria al preguntarme quién soy y quién he sido. Ese ejercicio se presenta como una puerta de entrada para reflexionar sobre mi *yo*, pero también para narrarme, explicar momentos y crear otras realidades (Fontcuberta 2013).

Tanto niños como jóvenes y adultos, hombres y mujeres *nükák*, se quedaron más tiempo mirando o mostraron más interés por las fotos en las que aparecía su respectiva imagen. Niños como Gabriel y Santiago, quienes tienen cinco y siete años respectivamente, se reconocieron en su fotografía y se señalaban en la imagen mientras la dirigían hacia mí: “Mire, yo”, dijo Gabriel. O como Fabián, a quien le regalé una foto en la que aparecía él, que, con una sonrisa gigante en su rostro, no la quería soltar. Jóvenes y adultos, como Jhon Fredy, Mayerli, Érika, Andrés, Meri, e incluso Kilaye, hacían alguna referencia a sí mismos, se señalaban y sonreían cuando veían sus fotografías. Herli y Mónica no solo se reconocieron, también aludieron a que estaban embarazadas (fotografías 7 y 8), sin que esto necesariamente se notara en las fotos, hecho que me hace pensar en su recuerdo.

Ellas recordaban cuando les tomé esas fotos y que en ese momento estaban embarazadas.



FOTOGRAFÍA 7

Fuente: Fotografía de la autora, Agua Bonita, 2011.



FOTOGRAFÍA 8

Fuente: Fotografía de la autora, Agua Bonita, 2011.

Entre las mujeres jóvenes, solo Gina y Yulied se refirieron particularmente a ellas mismas al mirar sus imágenes. Gina es una joven que ya realizó su rito de paso de niña a mujer, según cuentan Felipe Cabrera y Carolina Barbero⁹, pero que todavía no ha encontrado marido. Ella quería guardar las fotografías en las que salía y la razón que me dio fue la siguiente: “Porque estaba pintando cuando pequeña” (fotografía 9). Yulied estaba embarazada de un colono que vive en Puerto Arturo; ahora tiene el pelo largo, ya no se pinta el rostro y habla el español con cierta fluidez. A ella, por el contrario, le daba pena mostrar su foto (fotografía 10). Antes de verla me dijo: “¡Ah! usted la tiene cuando yo no tenía pelo”. Ella recordaba que le tomé una fotografía cuando tenía el pelo corto y se había pintado el rostro. Aunque no quería presentar su foto ante los demás, decidió guardarla.

⁹ Investigadores asociados al Ministerio del Interior y de Cultura. Entrevista, 4 de septiembre de 2012, San José del Guaviare.



FOTOGRAFÍA 9

Fuente: Fotografía de la autora, Agua Bonita, 2011.



FOTOGRAFÍA 10

Fuente: Fotografía de la autora, Agua Bonita, 2011.

FOTOGRAFÍA COMO DISPOSITIVO DE MEMORIA

Ver fotografías, antiguas o recientes —pero en todo caso siempre anteriores al momento en que se miren (Dubois 1986, 14)—, tiende a trasladar nuestra mirada al pasado, en parte por el hecho de ser una imagen que concentra fracciones de tiempo y espacio que no fluyen, que se congelan (Sontag 2010, 27). Con este ejercicio me interesaba presentar imágenes para preguntar

por el pasado del pueblo nükák. La presentación de imágenes pasadas era un medio para que ellos y ellas recordaran y (re)conocieran prácticas, lugares y personas en un tiempo que ya pasó. Pero también era la manera de provocar respuestas ante el presente que viven. Pretendí presentar la fotografía como un dispositivo de memoria. Las experiencias de este ejercicio suscitan dos reflexiones generales: una sobre la relación inevitable de la fotografía con la muerte y la consecuente relación de los nükák con los espíritus de sus difuntos; y otra sobre la relación de la fotografía, la memoria y la transformación cultural.

Fotografía y muerte

En el proceso de observar las imágenes, los nükák reconocieron un tiempo pasado. La gran mayoría de personas que aparecen en las fotografías antiguas están muertas. En ocasiones, percibí que hablaban de las personas pero no mencionaban sus nombres (aunque esto no sucedió en todos los casos). Decían “está finado” o, simplemente, “finadita”. Barthes afirma que ser sujeto fotografiado, ser *spectrum*, es también una experiencia de muerte. Al momento de ser fotografiado, el sujeto deviene en un objeto (Barthes 2011, 34). Sin embargo, en un momento posterior, al observar la fotografía, el efecto se invierte. La imagen es desprovista de su carácter de objeto y se “le confiere una cualidad de cuasi-sujeto” (Didi-Huberman 2004, 96). Si analizamos el proceso de la fotografía en su totalidad, veremos cómo esta y el ser fotografiado, al ser interpelados uno por el otro, experimentan un intercambio de seres, el paso de sujeto a objeto y viceversa.

Al otorgarle un carácter de cuasi-sujeto a la imagen, nos permitimos inmortalizar a quienes ahí aparecen, damos vida a los difuntos y aparecen otras formas de presencias. Si bien los nükák reconocían que quienes aparecían en la fotografía estaban muertos, resultó evidente la relación que establecían con sus espíritus. En la presentación que hacen Mahecha, Franky y Cabrera de la cosmología nükák hablan de los *dēpi*, aquellos espíritus de las personas que fallecen y que permanecen en *hea*, el nivel de arriba:

Un *dēpi* es como un *dikak tēkērē*, como la semilla de la gente y la representan como el reflejo de una persona frente a un espejo, razón

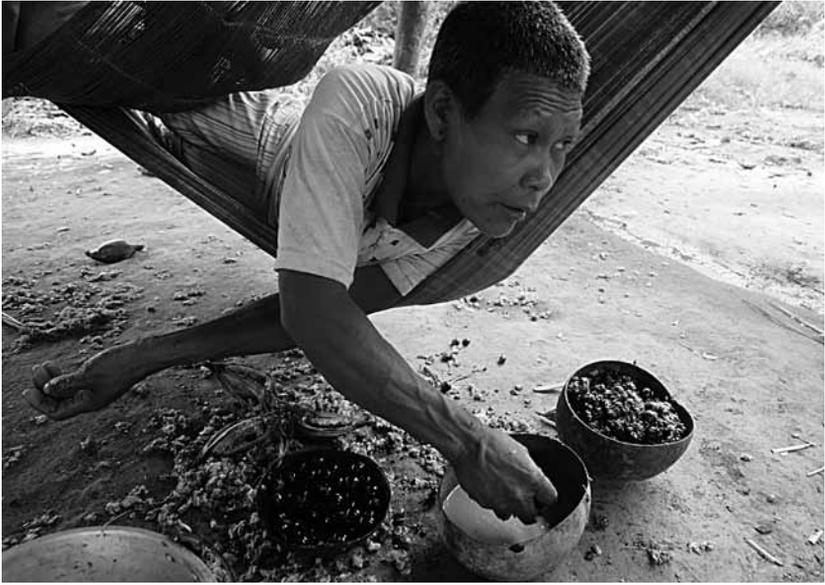
por la cual a algunos nükak: no les gusta que les tomen fotografías, pues en ellas puede ser capturado su *dēpi* (Cabrera, Franky y Mahecha 1999, 97).

Es posible considerar que el tiempo transcurrido desde que los nükák comenzaron a relacionarse con los espejos y las fotografías y la frecuencia cada vez mayor de relaciones con los *kawene* han sido suficientes para que ese miedo haya cambiado. No obstante, es importante recordar que este ejercicio fue realizado con familias que llegaron en condición de desplazamiento a San José del Guaviare a partir de 2005, contexto en el que el contacto con imágenes y el uso del espejo se volvieron casi permanentes y cotidianos.



FOTOGRAFÍA 11

Fuente: Politis (1995, 42).



FOTOGRAFÍA 12

Fuente: Fotografía de Eliana Aponte, Barrancón, 2006.

La mañana en que presenté por primera vez un grupo de fotografías, Herli miraba cada una de ellas y pedía rápidamente ver otras. Cuando llegamos a la fotografía 11, me dijo: “Mancha de árbol para quitar ceja... Ella ya se murió”. Le pregunté por el nombre de la mujer y su respuesta fue: “No se puede preguntar por ella... De pronto ella aterrice”. Mahecha, Franky y Cabrera (1999) afirman que los *nükák* evitan mencionar a los difuntos. Sin embargo, la mención que hace Herli a que la mujer pudiera *aterrizar* me llevó rápidamente a pensar en las fotografías de los difuntos y su relación con los espíritus. En la cosmología *nükák* existen tres niveles del mundo: *hea*, el nivel de arriba; *jee*, el nivel intermedio, y *bak*, el nivel de abajo. Cuando una persona muere, uno de los espíritus “se dirige al lugar en donde sale el sol y toma el camino del sol o el camino de *hea*” (Cabrera, Franky y Mahecha 1999, 97). Así, cuando Herli dijo que la mujer podía *aterrizar*, claramente se refería al espíritu de ella.

Una relación más explícita la presencié una tarde, en la zona comunitaria del asentamiento, con la fotografía 12. Marina tenía un especial interés por esta. En dos ocasiones en las que le

mostré las fotografías en las que ella aparecía permaneció con la foto guardada por un par de días hasta que volvió a entregarla. Cuando le pregunté por qué quería esa foto me dijo, en español, que era bonita. Luego comenzó a hablarme en su lengua (como lo hacía casi siempre) y señaló las pepas, las tres totumas e hizo la seña de tener las pepas en la mano. Al final me sonrió. Mientras tanto, otros estaban viendo más fotografías. Entre ellos, Juanito, un adulto, le quitó de la mano a Fabián, un nieto de Marina, una foto que este estaba mirando. Fabián se puso a llorar y alguien le recriminó su llanto. Siguió llorando, fue a la unidad residencial y sacó un machete de forma desafiante. Marta, su madre, de inmediato lo regañó, le quitó el machete y le pegó con este. Mientras que Fabián continuaba llorando todavía más fuerte, se acercó Marina con la foto de "la finadita" (fotografía 12) y le dijo algo, como regañándolo, mientras le ponía la foto frente a la cara. Parecía como si ella intentara intimidar al niño con el espíritu de la mujer de la foto. Cabrera, Franky y Mahecha dicen que en la educación de sus hijos los nükák no suelen acudir a sanciones

10 Los *d'ēbep* son "otros 'espíritus' de los muertos que cuando alguien fallece permanecen en *hia*, el 'bosque', en lugar del descenso o sus alrededores" (Cabrera, Franky y Mahecha 1999, 97). Son considerados peligrosos y muy temibles.

físicas y más bien optan por reclamos verbales y, en ocasiones, lanzan agua u objetos con el fin de reprender, "[...] aunque si la falta es considerada muy grave,

las madres pueden darle una fuerte palmada o asustarlos con la presencia del jaguar o de los *d'ēbēp*¹⁰" (Cabrera, Franky y Mahecha 1999, 183).

Fotografía, memoria y cultura

Durante la recepción de la imagen, ese momento de la *re-toma* (Dubois 1986, 62), en el que se anima y resignifica la imagen, "acción simbólica que se practica de manera muy distinta en las diferentes culturas" (Belting 2007, 16), nos podemos aproximar a los procesos de activación de memoria. Simultáneo al acto de reanimación de la fotografía sucede el acto de reanimar la memoria. En medio del intercambio de miradas, de esa doble distancia entre la imagen y quien mira, aparece la *memoria involuntaria* con un conjunto de imágenes que trascienden la visibilidad misma de la imagen (Didi-Huberman 2004, 95). El

acto de mirar fotografías con la comunidad nükák de Agua Bonita intenta también provocar conexiones entre imágenes impresas (en este caso, las fotografías) e imágenes mentales que pueda tener cada persona. La memoria, como la cultura, se renueva a partir de los olvidos y los recuerdos que la transforman (Belting 2007, 85). Preguntarse por las memorias de un pueblo es aproximarse a conocer qué ha sido de su historia y su cultura.



FOTOGRAFÍA 13

Fuente: Politis (1995, 110).



FOTOGRAFÍA 14

Fuente: Politis (1996, 205).



FOTOGRAFÍA 15

Fuente: Politis (1995, 79).

Al mirar las fotos 5 y 13, la gente nükák hizo varias referencias a la ausencia del barbasco, al caucho para depilar (fotografía 11), a la generación de fuego con palos (fotografía 1) y a la abundancia de comida (fotografías 14 y 15), en comparación con la escasez a la que se enfrentan en la actualidad. Sus respuestas incluían el reconocimiento de prácticas ausentes y de elementos que se han abandonado. Desde una lente más general, algunos investigadores de la Corporación para el Desarrollo Sostenible del Norte y el Oriente Amazónico (CDA) se refieren a la asimilación cultural que viven los nükák y la describen como un “proceso acelerado de descomposición cultural [...] porque no hay interculturalidad o intercambio, sino un proceso de pérdida de valores, usos y costumbres que están siendo reemplazados por los que imponen los grupos marginales de la cultura dominante” (CDA 2010, 5). Resulta necesario cuestionar esa noción de pérdida cultural, entre otras razones porque esta visión parte de que hay grupos indígenas prístinos, que una vez entran en contacto con el blanco dejan de serlo, pero eso desconoce los constantes procesos de cambio y reinterpretación que seguramente han tenido en el pasado a través de su relación con otros grupos nükák, colonos u otros grupos indígenas. Marshall Sahlins propone la idea de revaluaciones

funcionales de la cultura a lo largo del tiempo, que deben ser consideradas como parte de sus reproducciones (1988, 141-142). Si bien la cultura no puede ser vista como un conjunto de atributos que se pierden, tampoco podemos perder de vista que en este caso estamos ante un proceso involuntario de carácter histórico en el que los olvidos y los cambios resultan de una posición de total desventaja frente a otros grupos más poderosos y más fuertes. Kirsch plantea contemplar la pérdida de acervos y tradiciones particulares —sean estos ideas, prácticas o conocimientos de valor local— producto de alteraciones del entorno o por restricciones impuestas de acceso al territorio (Kirsch 2001, 168-174).



FOTOGRAFÍA 16

Fuente: Politis (1995, 45).



FOTOGRAFÍA 17

Fuente: Fotografía de Luisa Ubags, Barrancón, 2006.



FOTOGRAFÍA 18

Fuente: Politis (1995, 59).



FOTOGRAFÍA 19

Fuente: Politis (1996, 247).

Al observar fotografías de pintura corporal (16 y 17), las mujeres hablaban del achiote, mientras que con el dedo reproducían los trazos rojos que aparecían en los rostros. Una mañana, en la unidad residencial de Andrés, con un grupo de hombres jóvenes vimos unas fotos donde estaba la flauta de hueso (fotografía 18). Varios la señalaron y hablaron de Darío, quien aparece en la imagen y estaba en el grupo. Andrés procedió a sacar sus flautas de

hueso: una que estaba terminada y otra en proceso de elaboración. Las flautas rotaron por varias manos y los mayores se burlaron de algunos jóvenes que no sabían tocarlas. Por la tarde, otro grupo de hombres observaba la fotografía 19. Mientras que uno de ellos llevó las manos cerradas hacia su boca e imitó el sonido del mico, otros hicieron burlas y al final varios de ellos demostraron que también podían imitar tal sonido. Con las fotografías 20 y 21 fueron recurrentes los señalamientos al cuerpo del mico y las comparaciones con los *churucos* cocidos que tenían en ollas o *peyes* (totumas). Tanto las dinámicas de memoria y olvido, como los procesos de transmisión de conocimiento entre generaciones precisan de pérdidas que les permitan su innovación continua (Kirsch 2001, 169).



FOTOGRAFÍA 20

Fuente: Politis (1996, 39).



FOTOGRAFÍA 21

Fuente: Politis (1996, 255).



FOTOGRAFÍA 22

Fuente: Politis (1996, 299).



FOTOGRAFÍA 23

Fuente: Politis (1996, 29).

En el caso de los niños, una inmensa mayoría prefería ver fotografías más recientes y, sobre todo, en las que salieran personas conocidas. De las fotos antiguas, reconocían actividades como la caza, la pesca, la manufactura de canastos o la depilación y pintura corporal. Con otras fotos, se burlaban de la desnudez, del guayuco o de momentos intermedios en la forma de vestirse, como el hecho de usar calzoncillos en lugar de guayuco (fotografías 22 y 23). Ciertos conocimientos son reproducidos a través de la repetición de acciones concretas y, en la medida en que hay restricción de acceso al territorio y a sus recursos, se ven afectados los procesos de transmisión de conocimientos entre generaciones (Kirsch 2001, 174). Durante 2003 y 2005 varias familias nükák de diferentes grupos locales tuvieron que desplazarse y abandonar su territorio debido al avance de los paramilitares y sus enfrentamientos con grupos guerrilleros por la Trocha Ganadera, sector de colonización que colinda con el resguardo nükák. Finalmente, como solución de atención inmediata para las familias que retornaron una vez más a la capital departamental en 2006, la Alcaldía de San José del Guaviare ofreció una finca en Agua Bonita como posible lugar de paso. Sin embargo, lo que era un asentamiento temporal, con el tiempo se ha convertido en uno casi permanente. Como efectos de estos desplazamientos nükák, Cabrera reconoce la reducción de las interacciones sociales entre grupos locales, la disminución de la capacidad de introducir modificaciones en el bosque, la pérdida de acceso a la antigua caña para la cerbatana, la incorporación a la dieta de alimentos foráneos, la disminución del uso de pintura corporal y facial, el uso cada vez más creciente del español y la reducción de los cantos, entre otros (Cabrera 2007, 97-98).

Ver las fotos con jóvenes también me permitió acercarme a sus posiciones frente al ser nükák, de cara a sus procesos de transformación. La primera vez que presenté las fotografías a Gina resultaron explícitas otras posiciones frente a ciertas tradiciones de su comunidad. Cuando Gina estaba viendo la fotografía 11 me dijo que la mujer que se estaba depilando era su abuela y su nombre *kawene* era Érika. Luego me dijo: "Ella quita el pelo porque quiere pintar bonito, como maquillaje [...]. A ella le gusta su cultura, por eso le gusta pintar así". Yo le pregunté si a ella le gustaba pintarse igual. Gina me respondió que solo se pintaba con achiote, pero que no le gustaba usar el palito. Por su parte, cuando Joaquín vio la fotografía 1 me dijo que esa era como una

mechera y que causaba verrugas. Luego de ver la imagen me dijo: “Eso cuando éramos más nükák”. Las reacciones de Joaquín y Gina, al igual que la vergüenza que sentía Yulied de mostrar la foto en la cual salía con el pelo corto y el rostro pintado, son ejemplos claros de nuevas posturas por parte de los jóvenes frente a algunas prácticas y tradiciones de su comunidad cada vez menos presentes. El desplazamiento y los nuevos contextos de relación a los que se enfrenta la comunidad nükák también han afectado las relaciones de parentesco y organización social, lo que produce cambios en el sentido de pertenencia de elementos simbólicos. Así, los jóvenes en varias de sus respuestas se reconocen como nükák, pero hacen énfasis en sus cambios, así como reclaman nuevas formas de representar al nükák. Esas diferencias frente a lo que se cree y se hace en relación con su comunidad, así como las negociaciones intergeneracionales a las que se enfrentan en la actualidad los nükák en Agua Bonita, son también medios a través de los cuales se revalúan y modifican sus intereses, aspiraciones y propuestas.

LA FOTOGRAFÍA Y SU VALOR ECONÓMICO

Desde mis primeras visitas a Agua Bonita percibí que la relación con las fotografías está mediada en muchas ocasiones por el dinero. Cuando llegan turistas “a conocer la maloca”, sacan sus cámaras y rápidamente algún adulto nükák les dice “¡Diez mil [pesos]!”. Por mi parte, esperé un tiempo para sacar mi cámara y que me permitieran tomar fotografías sin realizar una transacción de tipo monetario.

Una tarde estaba sentada en la escuela guardando las fotos que unos niños acababan de mirar. Algunos de ellos regresaron y me las pidieron nuevamente. Santiago, un niño de cinco a siete años, se llevó la foto de Kilaye (un adulto mayor) en donde estaban otros niños jugando canicas. Luego de unos minutos, volvió Davinson, un niño más grande, con la foto en la mano y me dijo: “Gabriela, ellos quieren romper, no preste foto más”. “¿Por qué?”, le pregunté. “Porque dicen que cuesta plata”.

No es difícil pensar que en los años ochenta los encuentros de los nükák con la cámara fotográfica fueran más esporádicos que en el periodo reciente. Sin embargo, las familias que conviven

hoy en el asentamiento ya tienen una relación con la fotografía completamente permeada por la transacción económica: saben que pueden cobrarles a los *kawene* que lleguen al asentamiento "a conocer a los nükák"; saben que pueden ofrecer sus manillas, sus chinchorros, sus canastos, sus puyas, ofrecerse a sí mismos para ser fotografiados, a cambio de dinero. No solo hay una certeza de que diferentes elementos de la cultura material pueden ser vendidos, también hay una idea presente de que ser nükák y ser indígena les otorga otro estatus. Saben que ellos son importantes para nosotros, de una u otra manera. "La pérdida de

11 Traducción propia.

sus economías de subsistencia ha transformado sus relaciones locales de producción, generando nuevas formas de desigualdad socioeconómica" (Kirsch 2001, 174)¹¹.

Es importante recordar que Agua Bonita es el asentamiento nükák de más fácil acceso desde la capital del departamento, razón por la cual las visitas que reciben de personas con distintos intereses son numerosas y constantes. Situaciones como las visitas turísticas han estado sustentadas, por quienes las promueven, sobre la idea de que con este tipo de actividades la comunidad continúa realizando prácticas propias. Este tipo de acciones pueden resultar contrarias a sus propósitos iniciales: implica que nuestra sociedad, en un contexto capitalista, otorga un valor económico a "lo exótico". Los pueblos indígenas, las regiones, incluso los países responden a la idea más contemporánea del turismo como "venta de cultura". Además, como lo demuestran Bruner y Kirshenblatt (1994, 445-447), dichas prácticas terminan siendo modificadas en beneficio del turista.

Ahora bien, los nükák se encuentran en un proceso, cada cual a su modo, de integración al sistema económico del país; algunos de manera más abrupta que otros. Aunque el hecho de cobrar por que les tomen fotografías puede ser entendido como una expresión de defensa o protección, en todo caso representa una de las formas de integrarse con ventaja económica a esta sociedad en un contexto desigual.

Unas horas antes de iniciar la *fiesta nükák*, como algunos denominaron a la visita de turistas que mencioné al inicio, llegaron al asentamiento las organizadoras del evento. Al ver a las familias preparadas para recibir a los turistas, su reacción fue preguntar: "Pero, ¿cuándo se van a quitar la ropa?". El problema que

encuentro en este tipo de soluciones, denominadas *ecoturismo*, es que se pretende “presentar” a los *nükák* como seres ideales, tradicionales, estáticos, situados en otro tiempo. Los *nükák* tienen que aparecer “tal y como salieron de la selva”, porque eso es lo que se espera y se quiere ver; porque esa es la manera como está representado el ser indígena ideal en los imaginarios del visitante esporádico. No se entiende el carácter del cambio ni lo asimétricas que pueden ser las transiciones; su identidad cultural debe permanecer estática en la idealización. En estas soluciones ecoturísticas se trata, también, de congelar lo exótico para mantener la atracción que esto pueda generar.

En su artículo sobre el turismo de los *maasai*, Edward Bruner y Barbara Kirshenblatt demuestran cómo, a partir del imaginario que los británicos tenían de los otros (los *maasai*), se construye un plan turístico basado en una *performance* del ser “salvaje” y el ser “civilizado”, en la cual se reproducen relaciones coloniales pasadas y se apacigua la nostalgia del imperialismo (1994, 435). En contraste con este caso, quienes promueven y asisten a eventos como la *fiesta nükák*, así como otros visitantes, manifiestan posiciones contradictorias. Por un lado, quieren mantener a los indígenas en un instante detenido, ideal, en una imagen congelada del buen salvaje; pero, por otro, sugieren o exigen que a ellos también llegue la “civilización”, necesaria para poder tratarlos como iguales y para que puedan estar en condiciones “más dignas”. Detrás de expresiones como “esos *makuses*”¹² se asoma el espíritu colonial que todavía alberga en las mentes de muchos al momento de entender la diferencia cultural.

12 La expresión “esos *makuses*” ha sido registrada por investigadores desde los años ochenta. Incluso se dice que se ha acuñado el verbo *makusiar* para referirse al hecho de tener relaciones sexuales con *nükák*. Sin embargo, la referencia a *makuses* es todavía más antigua. Cabrera, Franky y Mahecha (1999, 29-46) profundizan en ello. Explican que era el término que usaban pueblos ribereños —y, por extensión, todo aquel que llegaba a la región— para referirse a un grupo (que en realidad son varios pueblos) que tenía otras lenguas, prácticas, etc., y que consideraban inferior. La propuesta de dichos investigadores es dejar de usar la palabra *makú* de manera generalizada y referirse a cada pueblo por su etnónimo. Durante mi trabajo de campo, esta expresión resultó más frecuente en colonos y personas de la región que en turistas.

REFLEXIONES FINALES

La producción de fotografías de los nükák, en el contexto que acabo de presentar, cae en lugares comunes o, mejor, en imágenes recurrentes de un indígena hiperreal (Ramos 2004). Se busca reproducir esa idea del nükák como el indígena más exótico. Por su esencia, la fotografía es el medio perfecto para congelar la imagen y creer que con ella se mantienen los usos culturales. A través de este tipo de fotografías en las que los nükák aparecen como seres exóticos, se representa la cultura como algo estático y comercializable. Además de esto, el registro fotográfico condensa una paradoja, pues la fotografía de un nükák devela que este ya no es un individuo de un *pueblo no contactado* (el hecho de fotografiarlo implica un contacto) y, en ese sentido, el indígena deja de ser primigenio.

En contraste, este ejercicio de observar las fotografías de su vida cotidiana junto con los nükák mismos permite dar nuevos sentidos a las imágenes y modificar la relación que establecía la fotografía, en la antropología clásica, con ciertos pueblos considerados como supervivencias de modos de vida originarios. El hecho de verse en un tiempo pasado en estas imágenes puede ser considerado como un proceso de reapropiación del imaginario histórico por parte de los pueblos indígenas; pero, sobre todo, potencializa la transformación de su representación como indígenas (Morton y Edwards 2009, 7). Resulta importante reconocer que las fotografías no son narrativas neutrales del pasado: fueron realizadas desde una perspectiva, con un encuadre y unas intenciones. Pero también son elementos abiertos a la socialización y la resignificación.

Después de tantos años de ser fotografiados algunos nükák manifiestan cierto recelo con respecto a la fotografía en sí. Reconocen, además de un valor económico, un poder sobre la cámara. Ser fotografiado siempre será ser convertido en objeto; ser apropiado dentro de una relación asimétrica. La fotografía, al objetivar a quien es fotografiado, también permite reproducir una forma de control (Bruner y Kirshenblatt 1994, 455). En ese sentido, pensar en revertir la relación y proponer que sean ellos quienes se apoderen de la imagen promueve otro tipo de reflexiones sobre sí mismos y sobre su pueblo frente a otros.

Finalmente, observar junto a ellos las fotografías implicaba otro tipo de intercambio cultural y un *descentramiento de la mirada*

(Carvalho 2002, 290). La imagen también me interpelaba: tanto la fotografía como la comunidad se configuraron ante mí como un espejo. Al interpretar la relación que los nükák tenían con la foto, también me preguntaba por el sentido de mi interacción con ellos durante este trabajo de campo, así como por las representaciones que ya había realizado de su comunidad y que ahora les presentaba.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a los evaluadores, al equipo editorial de la *RCA* y a Andrés Salcedo por las revisiones que mejoraron este trabajo.

REFERENCIAS

- BARTHES, ROLAND. 2011. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- BELTING, HANS. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- BREDEKAMP, HORST. 2010. *Theory of the Image Act*. Frankfurt Adorno Lectures. Berlín: Suhrkamp.
- BRUNER, EDWARD Y BARBARA KIRSHENBLATT. 1994. "Maasai on the Lawn: Tourist Realism in East Africa". *Cultural Anthropology* 9: 435-470.
- CABRERA, GABRIEL. 2007. *Las nuevas tribus y los indígenas de la Amazonia. Historia de una presencia protestante*. Bogotá: Litocamargo.
- CABRERA, GABRIEL, CARLOS FRANKY Y DANY MAHECHA. 1999. *Los nükák: nó-madas de la Amazonia colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- CARVALHO, JOSÉ JORGE DE. 2002. "La mirada etnográfica y la voz subalterna". *Revista Colombiana de Antropología* 38: 287-328.
- CORPORACIÓN PARA EL DESARROLLO SOSTENIBLE DEL NORTE Y EL ORIENTE AMAZÓNICO (CDA). 2010. *Situación humanitaria del pueblo indígena nükák (Guaviare-Colombia)*. San José del Guaviare: CDA.
- DÍAZ, GABRIELA. 2012. "Miradas y reflejos. Aproximaciones a la percepción nükák de la fotografía". Tesis de grado, Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 2004. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

- DUBOIS, PHILIPPE. 1986. *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- ELKIN, JAMES. 2011. *What Photography Is*. Nueva York: Routledge.
- FONTCUBERTA, JOAN. 2013. *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- INSTITUTO CARO Y CUERVO. 2000. *Lenguas indígenas de Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- KIRSCH, STUART. 2001. "Lost Worlds. Environmental Disaster, 'Culture Loss', and the Law". *Current Anthropology* 42 (2): 167-198.
- MIRZOEFF, NICHOLAS. 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- MITCHELL, WILLIAM J. T. 2009. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- MORTON, CHRISTOPHER Y ELIZABETH EDWARDS. 2009. *Photography, Anthropology and History. Expanding the Frame*. Surrey: Ashgate.
- MOXEY, KEITH. 2009. "Los estudios visuales y el giro icónico". *Revista de Estudios Visuales* 6: 8-27.
- POLITIS, GUSTAVO. 1995. *Mundo de los nükák*. Bogotá: Fondo de Promoción de la Cultura; Banco Popular.
- _____. 1996. *Nükák*. Bogotá: Instituto Amazónico de Investigaciones Científicas; Sinchi.
- RAMOS, ALCIDA RITA. 2004. "Pulp Fictions del indigenismo". En *La antropología brasileña contemporánea. Contribuciones para un diálogo latinoamericano*, editado por Alejandro Grimson, Gustavo Lins Ribeiro y Pablo Semán, 357-390. Buenos Aires: Prometeo y Asociación Brasileña de Antropología.
- SAHLINS, MARSHALL. 1988. *Islas de historia*. Barcelona: Gedisa.
- SONTAG, SUSAN. 2010. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Random House-Mondadori.
- VARGAS, SONIA. 2010. *Nan Goldin. La intimidad en revuelta, la intimidad devuelta*. Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.

Recibido: 4 de febrero de 2013

Aceptado: 10 de septiembre de 2013
