

Trincheras, espacios selváticos y resistencia: mirando con las fotografías de Miquel Dewever-Plana en la Guayana Francesa

Trenches, Jungle Spaces and Resistance: Looking through the Photography of Miquel Dewever-Plana Taken in the French Guyana

Trincheiras, espaços de selva e resistência: olhando com as fotografías de Miquel Dewever-Plana na Guiana Francesa

MARCELA LANDAZÁBAL MORA*

RESUMEN: El presente artículo propone un análisis que contrasta el *discurso* con la *imagen documental* producida como criterio de verdad dentro de contextos de sensibilización y exposición definidos por la relación centro-periferia. La administración de la sensibilidad en la imagen desde el discurso dominante historiza una exhibición coherente con el pasado de los territorios salvajes, mientras las experiencias múltiples se resguardan en los ámbitos dispersos de las memorias locales. De esta manera, los imaginarios dominantes continúan distanciando los “bordes” del planeta en medio de la marea informativa actual. A través de las fotografías de Miquel Dewever Plana sobre la problemática del suicidio en jóvenes adolescentes de comunidades indígenas de la Guayana Francesa se avista un ejemplo expositivo de las regiones ultraperiféricas en América Latina, así como la administración de su difusión y exposición en contextos específicos, incluso on-line que terminan separando el acceso a los contenidos en las periferias, mientras se difunden ampliamente en los países centrales. La acción de la fotografía documental a suerte de *imagen trinchera* será fundamental para comprender el encubrimiento de experiencias vitales de donde fueron tomadas dichas imágenes. Con esto se comprende otra *imagen*, la que proponen las propias comunidades, que roza otros horizontes de sensibilidad y entendimiento.

PALABRAS CLAVE: *Guayana Francesa, fotografía documental, regiones ultra-periféricas, América Latina, comunidades del Amazonas.*

ABSTRACT: The present article proposes an analysis that shows a contrast between a discourse and a documentary image produced as a truth criterion within the contexts of sensitization and exposure defined by the relationship between a center and a periphery. The administration of sensibility in the image from a dominant discourse historicizes an exhibition coherent with the past of the savage territories while the multiply experience is sheltered in the disperse areas of local memories. This way the dominant imaginaries continue to distance the edges of the planet in the contemporary information tide. Through the photography of Miquel Dewever Plana focused on the issue of suicides in young teenagers of the indigenous community of the French

* Estudiante de Doctorado en Estudios Latinoamericanos del Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (PPELA- UNAM), México. <mlandazabalm@gmail.com>.

Guyana an expositive example of an ultra-peripheral region of Latin America is shown as well as the administration of its diffusion and exposure in specific contexts (also on-line) that result in limiting the access to the content in the periphery while it is diffused heavily in the countries of the center. The action of documental photography in the manner of a trench image is fundamental to understand the concealment of the vital experience represented in these images. With this a different image proposed by the communities themselves that touches different horizons of sensibility and understanding is incorporated.

KEYWORDS: *French Guyana, documentary photography, ultra-peripheral regions, Latin America, communities from the Amazons.*

RESUMO: O presente artigo propõe uma análise que contrasta o *discurso* com a *imagem documental* produzida como critério de verdade dentro de contextos de sensibilização e exposição definidos pela relação centro-periferia. A administração da sensibilidade na imagem desde o discurso dominante historiciza uma exibição coerente com o passado dos territórios selvagens, enquanto as experiências múltiplas se resguardam nos âmbitos dispersos das memórias locais. Desta maneira, os imaginários dominantes continuam distanciando as “bordas” do planeta em meio à maré informativa atual. Através das fotografias de Miquel Dewever Plana sobre a problemática do suicídio entre jovens adolescentes de comunidades indígenas da Guiana Francesa se observa um exemplo expositivo das regiões ultraperiféricas na América Latina, assim como a administração de sua difusão e exposição em contextos específicos, inclusive on-line que acabam separando o acesso aos conteúdos nas periferias, enquanto se difundem amplamente nos países centrais. A ação da fotografia documental como uma *imagem de trincheira* será fundamental para entender a camuflagem de experiências vitais de onde foram tiradas essas imagens. Com isto se compreende outra *imagem*, a que propõe às próprias comunidades, que toca outros horizontes de sensibilidade e entendimento.

PALAVRAS-CHAVE: *Guiana Francesa, fotografia documental, regiões ultraperiféricas, América Latina, comunidades do Amazonas.*

RECIBIDO: 16 de agosto de 2018. **ACEPTADO:** 04 de octubre de 2018.

*Cuando le mostremos fotografías de las víctimas (...) usted cerrará los ojos.
Cerrará los ojos a las fotografías.
Después cerrará los ojos a la memoria.
Después cerrará los ojos a los hechos,
Luciano Monteaugado, en Fuego inextinguible.*

*La historia comienza al ras del suelo, con los pasos.
Michel De Certeau, La invención de lo cotidiano.*

EJERCICIO

Se propone aquí un ejercicio de la mirada que consiste en tomar decisión. Los lectores y lectoras podrán leer el presente texto y luego observar la galería fotográfica de *D'un rive à l'autre* –citada en los enlaces web al final del texto–, o bien observar las imágenes y luego leer el texto. Con esta diferenciación se pretende cortar la inercia ilustrativa de las imágenes en el texto, y la explicativa del texto frente a la imagen. Lejos de intentar conducir el sentido de las decisiones del público lector, es una invitación para tomar conciencia en los modos en que se acude a la mirada. Al final, la decisión está en sus manos, usted es quien mira.

PRESENTACIÓN

Observar el mundo y decodificar sus diferentes niveles de realidad trenzados en el *dis*-curso oficial de la historia es quizá una de las tareas más difíciles de emprender hoy día. Esto se debe, entre otras cosas, a los niveles de saturación de imágenes y textos informativos que pretenden dar cuenta de la historicidad de la vida social del mundo. Las fotografías documentales se toman como visores que permiten el avistamiento de todos los *otros* entornos geo-culturales posibles, y establecen una relación dual entre proximidad y distancia, entre experiencia y conocimiento informativo de salvaguarda. Las fotografías documentales, como *imágenes trinchera*, fugadas de su contexto, secuestradas en los medios y atrapadas en las tensiones de los relatos historiográficos y de la evidencia terminan también retratando la brecha entre centros y periferias al crear relatos “próximos” de todos los contextos lejanos. Tal panorama ubica el curso de la vida colectiva en un relato dominante donde se historiza la sensibilidad a partir de una dependencia de la imagen de *lo real* creando diferentes tipos de visibilidades, pero sobre todo, creando una especulación imaginaria sobre la vida en *otros lugares*.

En el caso de las geografías periféricas, la elaboración de imágenes fotográficas exige un compromiso reflexivo sobre el lugar en que se enuncia la recepción y la producción de sus imágenes. Dichos contextos se asimilan periféricos no sólo por la ubicación geo-económica de sus territorios, también por una sedimentación discursiva que los ha ubicado en ese lugar respecto a los centros de poder del mundo; en coherencia, la producción de imágenes ha ilustrado la *periferia* como una realidad.

Al inscribirse en límites que rozan con los criterios de verdad, veracidad y estilo, la fotografía documental tiene un encanto sutil pues es constancia de la dificultad para obtener el documento, pero también es heredera de un disciplinamiento de la mirada donde todo aquello desastroso, atroz, extremo o salvaje tiene una base prefigurada por la fotografía antropológica –que aportó bastante al imaginario visual colonial–. La fotografía amplificó los arquetipos de estos espacios coloniales y con ello su lugar en el relato histórico –asunto que ya es evidente–. Por tanto, se debe indagar sobre qué es de la fotografía *documental* hoy, después de hallar un enclave de producción en los espacios coloniales, poscoloniales –periféricos– y por qué importa tanto en la historización de los mismos. Esto obliga también una reflexión sobre la condición de la imagen en tanto soporte fotográfico del relato oficializante por una parte, y en tanto producto –de las prácticas cotidianas y no hegemónicas que surgen desde las comunidades– por otra. Así se indica una contraposición de *imágenes inertes* frente a las *imágenes experiencia*.

Sin ánimo de resolver anticipadamente el interrogante, se presume que la suerte de la fotografía no está en la foto misma, ni en el medio que la transporta y transforma, sino en el entramado de su contexto, de las relaciones de producción y difusión que afectan también los modos de construir las subjetividades vistas. La dinámica informática crea la ilusión de habitar el presente global de manera plena, pero el atiborramiento de imágenes carcome relatos, cuerpos y experiencias en sus formas de historicidad haciendo que el presente se habite desde la imposibilidad, o haciendo imposible habitar el presente. Por ello, aproximarse a la fotografía induce cuestionamientos sobre lo que pasa del *otro lado* –de su contenido, de las geografías de las que fue extraída y a las que llega–, preguntar por sus espacios y tiempos, por todo cuanto está fuera de ella y que inevitablemente invita a cuestionarle, curiosearle e interpellarle frente a todo lo que no puede sustentar por sí misma.¹

Para tal efecto, un caso ejemplar se repara en las fotografías de Miquel Dewever-Plana, un fotógrafo vasco-francés que ha transitado con su cámara por Guatemala y México; quien recientemente ha expuesto ante el público su proyecto *D'un rive à l'autre* en la Guayana Francesa. Las fotografías de Miquel permiten desplegar reflexiones acerca del trabajo de campo del fotógrafo europeo sensibilizado por los procesos de violencia que registró con comunidades indígenas en

¹ En su ensayo sobre la fotografía de la muerte del Che Guevara, John Berger enuncia la necesidad de reconstruir una responsabilidad ante la imagen fotográfica que tiene carácter ilustrativo de la “realidad social”. “Frente a esta fotografía, o bien la rechazamos o bien tenemos que completar su significado por nosotros mismos. Es una imagen que exige decisión, tanta como puede llegar a exigirla una imagen sin palabras” (Berger, 2016: 23).

México y Guatemala –especialmente los *maras*–. Desde una mirada aproximativa y casi paralela, su forma de trabajo autoriza la mirada antropológica en el abordaje de sus proyectos gracias al tipo de acompañamiento de difusión con el que cuenta, y así lanza su lente hacia problemáticas de poblaciones originarias en el departamento ultramarino francés. Tomar su trabajo como pretexto para asomarse a la Guayana Francesa puede ser un indicio para observar qué Amazonas se continúa presentando en el mundo. Es decir, se reflexiona sobre el *modus operandi* del fotógrafo, no sobre las fotografías en sí. Esto permite relacionar geográficamente en América Latina regiones de imaginarios coloniales aparentemente distantes (Centroamérica y Guayana Francesa), pero vinculadas por las irrupciones del curso de su historia, por los relatos e imágenes –fotografías, documentales, literaturas, en fin que hablan de la *selva*– hechas sobre tiempos y espacios de las poblaciones aborígenes que parecen terminar por prefigurarles *sujetos a* (no *de*) la historia dominante.

FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL: LA IMAGEN TRINCHERA

El (...) contenido de una fotografía es invisible, porque no se deriva de una relación con la forma, sino con el tiempo.

John Berger, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*.

En la portada del Catálogo de *Rencontres photographiques de Guyane – Bienale Internationale* de Noviembre de 2017 aparece Fabien “Tamúpîn Wákû” Jean Baptiste de 30 años, un amerindio de la comunidad Wayapi de la Guayana Francesa.² Por otra parte, la contraportada enseña un hombre que habita la selva y trabaja el campo, su vestuario es actual: jeans, camiseta, saco deportivo y pañoleta roja con motivo de hojas de marihuana en la cabeza. Ambos hombres son Fabien Tamúpîn Wákû. El del respaldo del catálogo no trae pie de foto porque corresponde con la primera imagen fácilmente identificable con la de un aborígen; está vestido con un taparrabo largo, rojo, tiene una corona de plumas y su rostro pintado. Aunque son el mismo, parecen distintos. El fondo de la imagen es un extracto de selva amazónica sin mayor particularidad pues el encuadre se enfoca en el retratado.

² La información de su nombre, edad y lugar de procedencia está al pie de foto, que se encuentra en la solapa de la portada. Guardar la sorpresa del pie de foto solapado permite que la foto tome contexto cuándo éste aparece, cuando un discurso contextualiza la imagen después de jugar con la información previa sobre “la selva” que posee el observador.

Esta última condición de la imagen descrita expone el peligro de la mirada antropocéntrica: el espacio adquiere su cualidad por *quien* está retratado y no a la inversa. Es la selva, porque hay un aborigen. Es una selva en proceso de revestirse, como lo hace el aborigen con las prendas occidentales. A su vez, el atuendo, en este caso, indica el tiempo *del* espacio de ultramar. Las claves de identificación aparentes del sujeto amazónico, estarían dadas. Por medio de códigos asimilados en el imaginario de la historia dominante, ocurre de *facto* un sometimiento de las espacialidades, bajo una forma de narrar-mostrar el tiempo y no la temporalidad y la espacialidad – como experiencia-. No se comprende que selva y humano se han transformado y se han revestido mutuamente durante siglos.

Un juego visual propuesto en la anterior descripción poco detallada de la imagen, una lectura rápida y una elipsis temporal evidente ante la disposición de las fotografías en díptico que muestra la serie fotográfica, dejan entrever la intención del nombre del proyecto *D'un rive à l'autre: De una orilla a la otra*.³ Visibilizar la diacronía de las comunidades amerindias de la Guayana Francesa atravesadas por el *choque*, o como describe el catálogo, el encuentro *-le rencontre-*, invita a una comparación rápida de tiempos y costumbres entre occidente y las comunidades amerindias en la Guayana Francesa. El choque originario contrajo muchos de los dilemas que sigue sustentado esta aparente diferencia indisoluble entre Europa y el Nuevo Mundo; indisoluble en parte, porque se sigue reproduciendo en imágenes, en las prácticas políticas y los modos de convivencia de los diversos grupos ultramarinos. Este marco de relaciones desestima los diversos procesos de mestizaje que matizaron la polaridad de las relaciones entre poblaciones distintas, pero no radicalmente opuestas, y con ellas sus *sentidos* de tiempo y espacio.

Así, desde una aproximación contemporánea –evidente en las maneras de exhibición de los certámenes expositivos– estas imágenes proponen un especial cuidado al observar los gestos de las personas retratadas -todos habitantes de la comunidad Wayapi-, involucrados en el problema que concierne a la tasa ascendente de suicidios en los adolescentes amerindios. Los medios y los análisis sociales presumen que son causa de la confrontación cultural que no logra resolverse en las dinámicas de integración e inclusión que Francia metropolitana dispone para las

³ Aunque el nombre del proyecto en francés se puede traducir “De una orilla a otra”, la versión en español es titulada “Entre dos aguas”. La traducción del título al castellano también reformula su sentido, pues la indicación de tránsito o desplazamiento que se logra entender en la versión francesa queda suspendida y toma un sentido de desencuentro e incertidumbre. Por eso, el nombre de la muestra será trabajado en francés en el presente texto, ya que el contexto de la obra tiene que ver con los tránsitos por el Río –metafórica y literalmente– de las comunidades amerindias de la Guayana Francesa.

comunidades aborígenes en la Guayana Francesa. No obstante, las fotografías de la muestra no darían cuenta de esta situación, de no ser por el texto descriptivo en el catálogo general de la exposición.

Esta propuesta fotográfica roza una línea difusa entre producción documental y artística, incluso por el marco del evento que la promovió *Rencontres photographiques de Guyane 2017*, más dedicado a la creación fotográfica que al foto-reportaje, o mejor, dedicado a reconocer una mirada estetizada que cruza ambos linderos.⁴ No obstante, por la trayectoria documentalista de Miquel habría que tomarla con el sesgo de la fotografía periodística, la cual se ha encargado desde el siglo xx en demarcar el límite de la veracidad informativa. En este campo, la fotografía social y la de guerra actuaron progresivamente como medios de contemplación-protección; una suerte de placebos que adormecían la conciencia, mientras exaltaban paradójicamente la solidaridad y, en el peor de los casos, el morbo o la indiferencia.

En el caso del territorio ultramarino, las estrategias de sensibilización a través de la fotografía siguen un curso reproductor incesante, donde se juega con las capacidades afectivas y efectivas. Que la imagen tiene poder es un saber globalizado, pero no se puede medir su alcance, hasta que la difusión de la imagen se experimenta. Simplemente se accede a este poder, se manipula tomando posesión de los efectos informativos, incluso en su sentido negativo, paradójico, poético o especulativo. El curso de la historia dominante de los medios y de las imágenes tiende una red de informaciones encontradas que prefigura la oficialidad, donde hay que advertir sus riesgos. En esta red se confunde la veracidad con la experiencia, el relato con el hecho, la imagen fotográfica con las personas. En consecuencia la malversación del sentido de sujeto es evidente al despojarlo del universo de prácticas que logra en comunidad. Tales imágenes circulan para enunciar taxonomías encontradas y caóticas; su función es saturar en sentidos adversos la información. La mirada mediática bajo esta óptica reduce el universo de sentidos a la anécdota, a la imagen sobre la que finalmente se escribe la historia legitimante. Ahí está el *choque*, en la distensión que genera el impacto *contra-informativo*.

⁴ Rencontres Photographiques 2017, coincidió con el año Francia-Colombia. Dentro del certamen que contó con exposiciones de varios fotógrafos y fotógrafas por todo el territorio guyanés, también destaca la presencia de Jesús Abad Colorado, un fotorreportero colombiano que se ha especializado en las imágenes de la violencia de su país. Sobre todas estas imágenes, la presente reflexión pretende convocar una mirada reflexiva tanto por el tema que aborda, como por los territorios que la enmarcan. Ver página oficial <http://www.rencontresphotographiquesdeguyane.com/>

El poder *contra-informativo* juega una tensión especial entre poética y documento, entre lo que se cuenta y lo que seduce tácitamente. Las fotografías de *D'un rive à l'autre* no mostrarán jamás ni el suicidio ni sus actores o víctimas, tampoco sería necesario que lo hicieran, pero según el relato de Dewever-Plana, se basa en ello. Es decir, resguarda un problema implícito en el acontecer contemporáneo de la comunidad Wayapi en una imagen abstracta e icónica del trauma amerindio tras su encuentro con el blanco, hace muchos siglos. El juego de la *contra-información* que pretende colocar en tensión el problema no para informar, sino para conmover o para reflexionar se hace evidente. Y sin ánimo de retratar estas muertes, sin internarse en sus causas psíquicas y ambientales, se expone explícitamente la añoranza por sostener lo poco que queda virgen de la selva al exponer las vestimentas tradicionales de las comunidades nativas. Se acomoda entonces la escópica de una virginidad corrompida de nuevo por occidente que resume la densidad histórica de la Guayana Francesa –donde, su único problema no es el choque entre el indio y el blanco–.⁵ ¿Qué decir frente a las contradicciones de la información? Deleuze comentaba: “la contra-información no logró cambiar nada, no logró derribar nada, cambia su sentido si ésta torna hacia la *resistencia* –a la muerte–.”⁶ Este aspecto se abordará en el siguiente apartado, por ahora se debe preguntar por las fotografías y enunciar la *imagen trinchera*.

La foto en sí misma se hace instrumento de seguridad (trinchera) cuando permite una renovada experiencia imaginaria del miedo *en* la distancia, mientras funcionalmente alerta del peligro o la desgracia. La manipulación de la realidad fotográfica tiene un presupuesto temporal de atención cuando está en un recorte de prensa o una imagen digital, cambia de página o simplemente a decisión, no se contempla más. Una vez desviada la atención de una imagen específica, desaparece la sensación que contraía como problema. En tal interrupción el tiempo potencial de construcción de un sentido histórico que decante la complejidad de los relatos

⁵ Hay diversas etapas que se registran sobre la presencia de las comunidades blancas europeas en este departamento. El territorio guayanés fue pensado como colonia de poblamiento donde las familias blancas europeas representaban el blanco dominante. Ante los percances acaecidos en los siglos XVI al XVIII para asentar familias blancas, se estimó que sería mejor una colonia penitenciaria. Este blanco europeo no era el blanco dominante, sino un excedente, un paria. Después, la etapa de cambio de estatus de colonia a departamento, implica una nueva asimilación entre culturas. No han intervenido solo indios y blancos, sino que la presencia *créol* en el departamento es una tercera arista del *choque* que se acompaña con la llegada de personas procedentes de muchos lugares del planeta. Y todos cohabitan la selva amazónica.

⁶ En *¿Qué es el acto de creación?* Gilles Deleuze explica el modo en que una obra se inscribe en el arte, al resistir al paso del tiempo. Retomando la definición de Malreaux “arte es aquello que resiste a la muerte”. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>

comparados, donde el espectador logre tejer marcos de referencia e identificación, se pierde en el universo de imágenes que van y vienen. La imagen no logra resistir su propia efimeridad en los medios informativos. No obstante, hay fotografías en catálogos previstos para público interesado focalmente en el asunto, que puede contemplar con otra validez la perdurabilidad de dichas imágenes. De alguna manera, esta es una particularidad que refina su recepción en un público cada vez más selecto, donde sí puede localizarse un epicentro que coordina el destino de estas imágenes. El impacto de la fotografía documental juega con los tiempos de exposición en los soportes de impresión y difusión, a la vez que decantan sobre ella las capacidades de articulación discursiva que imponen más sólida una percepción de mundo, “una realidad”.

La disputa por el sentido que adquieren las fotografías a medida que pasan sus plazos expositivos implica transformaciones en el enunciado del discurso, en la intencionalidad del fotógrafo, en los tiempos de recepción de un primer público privilegiado en una sala o alguna locación de exposición que deben diferir con los del público en general presente en las redes o en otros contextos donde llega tardíamente o mermada la calidad de la imagen. Este último público participará como espectador sujeto a otra –de tantas– realidades documentadas. Y mientras se expande la información, se expanden las posibilidades interpretativas de la imagen y ésta termina expandida, desbordada, sobre interpretada.

Durante la presentación que se hizo del proyecto de Dewever-Plana en Cayena, el autor afirmaba que la intención del proyecto no se ajusta a las necesidades de un público exterior, sino que apunta a una suerte de restitución de imágenes elaboradas con y para la comunidad wayapi.⁷ El catálogo no estaba a la venta, se pudo apreciar brevemente mientras pasó de mano en mano entre el público asistente a las charlas de presentación en Noviembre de 2017. Meses después, se consigue en versión francesa y española por 33€ en editoriales de París y Barcelona, a la venta en internet. En este delicado e impreciso límite entre responsabilidad y rentabilidad, la seducción por un catálogo de primera, a todo color y en excelente calidad de impresión se torna estrategia de deseo que reafirma las colecciones de curiosidades del Nuevo Mundo, mientras las imágenes en internet crecen día a día junto con el seguimiento periodístico que sucede a las muestras en Europa sobre el proyecto. La restitución de la imagen a la comunidad juega en cambio un

⁷ En efecto, se realizó una jornada de restitución en la comunidad, en el marco de *Rencontres Photographiques de Guyane*, donde se contó con la presencia de asistentes externos a la comunidad, medios de comunicación y representantes wayapi. Ver (video en francés): <https://chronique-du-maroni.fr/dune-rive-a-lautre-exposition-photographique-a-taluen/>

punto simbólico de integración entre el fotógrafo y la comunidad. En este punto, las imágenes fotográficas han rebasado las fuerzas de ambos, y se fugaron desde hace tiempo de los espacios y tensiones amazónicas, incluso, la preocupación del suicidio en los adolescentes wayapi. ¿A dónde fue a parar su imagen, y en qué lugar están las fotografías?

Preguntar por las fotografías no sólo implica localizar el catálogo que las contiene o la editorial que las difunde, porque allí no están –aunque allí se concentren–; se encuentran en espacios virtuales en expansión constante. Las fotografías de la muestra deambulan de maneras múltiples y fragmentadas entre plataformas de YouTube, Facebook, los motores de búsqueda de imagen o la página del artista. En esta última se exponen diversos proyectos realizados por Dewever-Plana de una calidad extraordinaria, donde no es claro si tal logro se debe a la composición de la imagen o sus narrativas que tejen las “nuevas” responsabilidades sobre las comunidades periféricas del planeta. Lamentablemente en México y el Cono Sur de América no se tiene licencia para apreciar los contenidos totales de esta página, ni de los documentales que anteriormente elaboró el fotógrafo en Guatemala como “*Alma*” –un documental basado en la vida de una exintegrante mara que narra pausadamente una biografía de delincuente-víctima–.⁸ Pero se tienen tráiler de película, algunos minutos de Youtube y algunas notas críticas, no se ha tenido acceso al material completo en la página del documentalista. Quiénes ven del otro lado, y por qué es imposible ver las imágenes propias de este, insta a preguntar sobre la administración de la imagen a escala global y delata un proceso de crisis que la imagen –la que rebasa, pero se sustenta también en la fotografía documental- evidencia.

En todo este espectáculo que deja entre abrir los ojos para avistar la América salvaje, y donde esta no es capaz de mirarse a sí misma, no sólo por el horror de sus destrozos sino por el apoderamiento de sus horizontes visibles en manos de mercados globales claramente regulados, es necesario preguntar por el lugar del fotógrafo. Los fotógrafos agenciados y respaldados por el reconocimiento de certámenes internacionales actúan como órganos móviles de la mirada dominante que preserva intactos paisajes de la memoria de dominación reforzada con imágenes. La historia *bien contada, bien imaginada* es sujeto de su propio discurso.

Aunque las intenciones de producción de Dewever-Plana se integren en un proyecto que implica su vida en el trabajo de campo y busque por diferentes vías la sensibilización del público, las intenciones de difusión del material fotográfico

⁸ Página oficial del documental <http://alma.arte.tv/fr>

se inscriben en una red de agencias que lo promueven comercialmente y, a la vez, reafirman el imaginario que se sostiene desde la colonia sobre la selva. El catálogo *D'un rive à l'autre* es un documento interesante que expone otra de las tantas anomalías del Amazonas, participando del imaginario exótico de la Guayana Francesa.⁹

La denuncia sobre el suicidio de jóvenes aborígenes, que fue en principio motor de su investigación, queda visiblemente retenida en un espacio ilegible donde se responde fácilmente con un hecho social a un dilema existencial que presentan los habitantes wayapi más jóvenes. Por eso se habla de la *ropa occidental*, y el *traje originario* como marcadores de tiempo y, sobre todo, de distancia de hábitos y costumbres entre el viejo y nuevo occidente, pues el proyecto apunta a develar la causa del problema, no a mostrar el problema ni asume el riesgo de proponer una solución o una demanda. Aquí la elipsis temporal en díptico *antes/ahora* de una misma persona en lugar de exponer un dilema, conserva explícita la respuesta. La imagen-retrato de temporalidades ficticias –porque es una ficción ese *antes* y ese *ahora*– opaca la experiencia de la vida wayapi, la vacía, suprime su contenido.

La imagen ha vuelto a fugarse; no se contiene. Esta fotografía busca contribuir a la reconfiguración de un discurso lógico, comprensible y a través de la saturación de signos que refieran al ícono del amerindio debe ser fácilmente digerible. El riesgo de este mecanismo es que no dirige el sentido de la fotografía, sino su contenido vaciado del sentido vital que no puede recogerse en el retrato, no le pertenece. Por ello, las metáforas visuales en el terreno documental plantean paradojas y un riesgo sobre-interpretativo a través de la abstracción. A la vez son un abismo que llega a ninguna parte, y así los hechos que relatan. La amplificación de la imagen abstracta en los espacios virtuales de distribución es una consecuencia del reduccionismo en los modos de ver a través de la fotografía. Cuando se delata una trinchera, la pregunta por las imágenes apunta a develar sus contenidos; lo que estaba no puede, no debe esconderse más allí.

El imaginario fotográfico del Amazonas ha atrincherado el *continuum* de la historia colonial, necesario para percibir colectivamente la extrañeza geográfica, la distancia temporal imposible de derribar, la nostalgia que hizo propio al origen

⁹ Durante todo aquel tiempo, las selvas fueron consideradas para ser tanto periferias soñadas, como paisajes de abundante potencialidad. Esta visión tiene mucho que ver con el clima político y social, y las exploraciones científicas y económicas (*Traducción propia*). All that time rainforests were considered to be demeaning peripheries as well as landscapes of abundant potentiality. These views have much to do with the social and political climate of scientific and economic explorations (...) (Anja, 2006: 5).

de América como periferia –y esto se puede extender a otras geografías coloniales en el planeta. Cuando se pregunta por las fotografías hay que reconocer que se encuentran previamente dispuestas en la mirada, son anticipadas por el historial de imágenes políticas del que participan las relaciones globales centro-periferia. Las fotografías son ansiadas, esperadas, han estado deambulando en la mirada compasiva del rescate que posibilita la distinción y sumisión de los *otros* –pueblos, espacios, geografías–. La fotografía actúa como dispositivo de inspección que da cuenta de la historia, es un: *cómo van aquellos*. Las fotografías documentales desde la trinchera aseguran distinción frente a lo visto y protección ante su experiencia de vida. Aunque cruel, la historia en imágenes es bella.

IMAGEN RESISTENCIA

*Los blancos duermen mucho,
pero sólo sueñan con ellos mismos.
Davi Kopanawa, Chaman yanomami.*

¿Por qué se insiste en su belleza? ¿Qué misterio resguardan las fotografías de Dewever-Plana? Mientras lo enseñan resguardan del mundo, de la vida en el mundo. La imagen de la vida paradójicamente es vista en la muerte de su instante fotográfico. La fotografía petrifica la vida, no la sostiene, no da cuenta de ella sino de su muerte. De ahí, la necesidad de curiosear, de incomodarse con el trasfondo de estas imágenes. Se ha mencionado de manera recurrente la elipsis temporal que propone la fórmula díptico en *D'un rive à l'autre*. Hay una invitación para cruzar el portal que propone la tensión *antes-después*. No es el tiempo solamente, aquí se implica necesariamente el espacio y el sujeto atravesado por él y en él. El espacio estalla, pide a gritos su aparición más que nada en este proyecto fotográfico, porque está paralizado, porque carece de importancia, porque no se contenta con el simulacro selvático que sirve como fondo a las personas retratadas de la comunidad wayapi.

Las palabras de Yanomami en el epígrafe de este apartado proponen también una crítica a la mirada occidental o blanca. El chamán no sólo cuestiona la episteme de la escritura, sino de las imágenes electrónicas, indaga sobre lo que no pueden atender, porque siempre devuelven una imagen-rebote del propio conocimiento blanco, son condicionadas por esta miopía estructural. El tiempo recorrido que se presume en la elipsis es también el espacio andado, habitado por distinciones cualitativas donde los procesos sociales y bióticos de la selva se van recreando en multiplicidad de plataformas e imágenes –no en fotografías–. El tiempo recorrido

en estas fotografías está mutilado, se le ha desmembrado en una metáfora lineal de la historia dominante que vaciando su sentido vital, restaura el orden simbólico de la imagen colonial –el de la imagen inerte del dominador, del arrasamiento del mundo–. No lo critica, lo sostiene.

Una mirada que tenga en cuenta esta tención, invita a detallar lo que Eduardo Grüner retoma en el *pathosformel* de Warbug, cuando explica que ese extraño síntoma de compromiso entre la belleza y el horror conforma un “modelo de sensaciones que retorna insistentemente a través de la historia de las representaciones”.¹⁰ Aunque generen malestar las imágenes de guerra, de muerte y violencia son necesarias para esta mirada *blanca*, pues en ellas se funda un punto reticular de referencia en la mirada historizante. Ante tal atomización de rostros, cuerpos y espacios dislocados habría que retomar la geografía en su intensidad vital. Al respecto en esta reflexión se proponen dos imágenes igualmente volátiles y digitales, pero construidas desde espacios distintos; son imágenes-documento de naturalezas diferentes que atraviesan el espinazo del proyecto de Dewever-Plana y posibilitan situar la subjetividad en las respuestas, las acciones, las prácticas, antes de anquilosarlas en el documento fotográfico.

La primera concierne al reporte *Suicides des jeunes Amérindiens en Guyane française: 37 propositions pour enrayer ces drames et créer les conditions d'un mieux-être* presentado ante el gabinete gubernamental francés, después que el problema del suicidio en adolescentes de la comunidad wayapi de la Guayana Francesa fuera detectado y tomado en cuenta para exponerlo en París.¹¹ La distancia geográfica que embarga la relación entre el departamento y la metrópoli también da cuenta de un distanciamiento en las relaciones históricas particulares de cada uno de estos espacios, vinculados siempre por la colonia, pero desdibujados en una diversidad de contextos que es imposible aprehender. En el espacio oficial siempre prevalece la mirada de la responsabilidad metropolitana –tanto en el detonante del problema, como en la solución–.¹² El reporte describe lo siguiente:

¹⁰ El autor desarrolla con estos elementos lo que constituye una *Antropología conflictiva de las imágenes*. La repetición de las formas de representación vacía paulatinamente el sistema de sensaciones del cual surge. Esta noción, a su vez la retoma del teórico y antropólogo francés Carlo Severi. Ver (Grüner; 2017).

¹¹ Suicidios de jóvenes amerindios en Guayana Francesa: 37 propuestas para detener este drama y crear las condiciones de bienestar. (Reporte presentado al Primer Ministro de Francia. Paris 2015) por Aline Archimbaud y Marie Anne Chapdelaine. *Traducción propia del título*.

¹² Es interesante notar la insistencia por localizar, describir y configurar la imagen de los amerindios guyaneses para que se pueda tomar en cuenta el contexto que habitan, donde las comunidades se enfrentan con la explotación ilegal de oro por parte de *orpailleurs* brasileros, contaminación en los ríos por mercurio, tráfico de armas, violencia, entre otras problemáticas.

Las causas del recrudecimiento del suicidio [entre los jóvenes amerindios, que fue promedio de uno por mes en 2015] son multifactoriales. Puede tratarse de razones muy diversas: aislamiento geográfico, pérdida o ausencia de perspectivas, razones económicas y sociales, causas sanitarias, intrafamiliares, identitarias y culturales. El reporte las examina de manera minuciosa no sólo para identificarlas, sino también para hacer un balance de lo que intentaron los servicios públicos o las propias comunidades para detener este engranaje de circunstancias. En consecuencia, el reporte se limita a hacer proposiciones concretas para remediar la situación¹³. (Archimbaud, 2015: 7)

El reporte fue presentado en 2015, en reacción un grupo de antropólogos, miembros de las representaciones gubernamentales, organizaciones locales, incluso la organización de *Rencontres Photographiques*, acudieron a este llamado para abordar el asunto y reconocerlo como un problema público para darle un espacio oficial. Aun así, continúa siendo un problema para la población wayapi, pues no ha cesado pese a diferentes medidas tomadas en estos años.

Una segunda imagen resulta de este marco de acciones donde la comunidad amerindia, por medio de trabajos colectivos y talleres con organizaciones no gubernamentales, establece puentes de comunicación y relación con otros grupos del departamento, incluso de Francia. De allí surge un interesante trabajo en el cual, el cruce de lenguajes musicales y audiovisuales logra extirpar parte de esta incomodidad en los mismos habitantes de la comunidad. Para hacer un llamado, levantar una voz y, sobre todo, explorar con otras herramientas como el rap, –el estilo de protesta favorito de las comunidades marginadas en el departamento–, se desdobra el esfuerzo para articularse en las lenguas nativas a la vez que se difunde en internet.

Para ello se puede revisar las notas de prensa (en francés) de la cadena Guyane Première, France Rfo, le Quotidien en los siguientes enlaces: <https://la1ere.francetvinfo.fr/amerindiens-guyane-oublies-republique-decryptage-455069.html>; <https://la1ere.francetvinfo.fr/2015/12/15/en-guyane-une-epidemie-silencieuse-de-suicides-chez-les-jeunes-amerindiens-315337.html>; <http://www.rfi.fr/emission/20170119-le-suicide-jeunes-amerindiens-guyane>; <http://lequotidien.fr/2016/01/20/9222/>

¹³ Traducción propia al español. "Les causes d'une recrudescence de suicides sont multifactoriels. Il peut s'agir de raisons très diverses: isolement géographique, désœuvrement et absence de perspectives, raisons économiques et sociales, causes sanitaires, intrafamiliales, identitaires et culturelles. Le rapport les examine aussi minutieusement que possible, en essayant non seulement de les identifier (...) mais aussi de faire le point sur ce qui avait été tenté par les services publics ou les populations elles-mêmes pour enrayer cet effrayant engrenage. Par suite, le rapport s'attache à faire des propositions concrètes pour remédier à cette situation".

El video de la agrupación Teko Makan *No suicide*,¹⁴ propone un llamado de atención, una manifestación que narra visualmente el problema, y en manos de sus pobladores, describiendo el día a día, rinde cuentas de las razones que ellos encuentran para explicar tal fenómeno. Esto no quiere decir que la versión legítima del problema repose en las líneas de estos cantos, o que la palabra al ser expresada por ellos, sea más verídica que otras. No obstante, deja ver las capacidades de articulación que se proponen para pensar el suicidio desde apropiaciones musicales que hacen los jóvenes de la comunidad con la conciencia de hacer contacto con otros grupos habitantes de la Guayana o Francia metropolitana. Antes que hacer un relato histórico de legitimidad, esta iniciativa persigue un puente de comunicación, y sobre todo, una posibilidad de escucha.

La música de la canción que mezcla *samples* de artistas rap caribeños con melodías en *crèole*, francés, portugués y lengua wayapi da cuenta de un detalle que dialoga de frente con la propuesta de Dewever-Plana. El vestuario empleado en el video es completamente occidental, la narración visual de lo cotidiano muestra que las formas de ver, vestirse y relacionarse –en los bares, restaurantes, o la vida social del pueblo– están claramente atravesadas por el sesgo de todas las otras comunidades de la Guyana en su comportamiento occidental.

Esta imagen audiovisual no disocia el antes y el después de las relaciones de la comunidad wayapi. No se quiere escenificar el sustrato de un pueblo nativo virgen en sus modos de habitar –esta sería la imagen mítica–. Más bien, se confronta con una invasión de formas que hace siglos viene asimilando. No se demerita la importancia del choque cultural, ni el evidente deterioro que ha acarreado para las comunidades nativas del Amazonas. Es claro que existen diferencias en las formas de educar, de concebir la naturaleza, la vida, la selva amazónica. Tampoco se desestima que la vinculación de las comunidades nativas al sistema pluricultural republicano de Francia implique habitar una tensión de traslapes temporales que recaen en el distanciamiento de sus territorios. Sin duda, todas estas problemáticas están implicadas en el problema, pero no son la única causa.

¹⁴ Video en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=R-8fD-LuUQY&list=PLLDyKkC-D6ApSh7ZMF4huOeCXQRPYrCeA&index=19>

Teko Makan es el nombre de una compañía conformada por integrantes de la comunidad Teko de la Guayana Francesa, que comparten territorio con la comunidad Wayapi. Ambas comunidades de origen tupi-guaraní han experimentado el aislamiento y el problema del suicidio. En este clip de video se recupera la iniciativa de jóvenes integrantes de la comunidad, para dar a conocer el problema y narrarlo desde su propia mirada, atendiendo a iniciativas y talleres donde participan diferentes organizaciones de la Guayana Francesa.

Los dos ejemplos visitados que buscan la imagen *del* espacio permiten situar el sujeto de la praxis vital, que no concuerda con el sujeto que relata la historia dominante; el primero es vital y móvil, el segundo inerte. Es relevante resaltar los actos comunitarios en distintos niveles porque dan pista de las formas de visibilización de los sujetos desde su temporalidad en contrapunto con la historia colonial – que finalmente es la que se busca en las imágenes fotográficas de corte documental-. Mientras la fotografía parece colapsar todo estado dinámico del tiempo y el espacio, bajo este sesgo dominante, la historicidad de la imagen de las comunidades se articula en una renovación constante.

Al respecto, el historiador mexicano Daniel Inclán sostiene que “la historia comunitaria no se estaciona (no está ubicada), se localiza en la movilidad de los cuerpos y las lenguas” (Inclán, 2015: 192). Así, una historicidad móvil contrasta con la imagen fotográfica documental, y con la noción de documento. A su vez delata la inevitable vitalidad de los pueblos por participar en la construcción de su propia imagen. Mientras la fotografía documental sitúa contextos imaginarios-imaginados se desentiende de las personas y los espacios; el discurso oficial desconoce el rumbo de las prácticas, y éstas, por su divergente velocidad lo sobrepasan. Por ello resulta clave establecer la distinción sobre la fotografía documental y su rol en la codificación de la historia dominante.

Ha sido necesario acudir con ojos curiosos a estas imágenes comentadas para conocer el problema en manos de otras fuentes, y con ello bordarlo desde aspectos gubernamentales e íntimos. De paso, un acercamiento de este talante con la comunidad wayapi, permite diferenciar también los niveles de construcción del sujeto en tanto aborigen, a lo largo y ancho de América Latina. La construcción de esta sujetividad en la Guayana francesa está siempre contestando a una geografía muy lejana que la enmarca por su distancia, con una visión de pasado muy primaria. La noción del indio sujeto a la selva por su condición de *salvaje*, y no por su vida indígena es uno de los imaginarios anclados más profundamente en la conciencia escópica del mundo occidental. De allí surge la justificación de culpar al *choque* de culturas de la precariedad del indio, despojándole de su potencia creativa. Se requiere actualizar las reflexiones sobre el tiempo histórico que la metrópoli propone, y ante el cual, antes de una asimilación, busca justamente su propio espacio, su propio tiempo –el tiempo y espacio de la vida de la selva-.

Extraer el retrato de las personas disociadas de su medio es una mutilación de todos los sentidos que importan para un habitante wayapi sobre su entorno. Por tanto, este retrato no puede hacer visible el problema del suicidio de los jóvenes wayapi. En la noción de mundo de esta comunidad el *humano* como único

sujeto es algo extraño. No sólo se suicidan los adolescentes, ríos contaminados, diferentes problemas de violencia entre grupos etno-culturales diferenciados y el testimonio vivo por una selva que poco a poco muere, concierne directamente con la muerte de los más jóvenes. Por ello, una imagen abstracta que desnuda al habitante amazónico de su piel selvática y que anuncia problemas abstractos como el choque colonial o la vida aborígen vs la vida occidental, dice más cuando se instala en el espacio del que surge desgarrándose de él en todo su dolor. La fotografía documental dice más cuando ella misma se desprende de la abstracción, renuncia a la pretensión ilustrativa y respeta el espacio de la vida.

El espacio de la selva no corresponde con un espacio abstracto, ni el de la vida, ni el de la muerte de los wayapi. Juan Duchesne, al retomar las palabras de Kopanawa, chamán de la selva brasilera, entiende que la *imagen*¹⁵ de la que hablan los amerindios tiene una noción transformadora, es una particularidad de la vida que permite entender el territorio. Por eso no es extraño su desdoblamiento en los medios audiovisuales o las estrategias de comunicación a las que recurren, no sólo por agregarse al imaginario juvenil de la industria cultural, sino porque comprenden que este transporta un mensaje y aún, con la carga de los medios virtuales, se pueden construir esquemas de prácticas y acciones concretas de la comunidad sobre sus propios problemas. Todo este universo de imágenes contrastantes entre formatos dados y apropiaciones, una suerte de mestizajes de medios y expresiones pugna por un diálogo:

También los humanos, los chamanes devienen *imágenes*. Todas estas *imágenes* conforman la colectividad de colectividades que es el territorio. Poco o nada tienen que ver estas *imágenes* con las ideas platónicas, porque son transformadoras y múltiples, se metamorfosean y multiplican, y revierten sus relaciones según la perspectiva, sin atenerse al tipo de función arquetípica, de modelo eterno con cualidades fijas, que se le asigna a la idea. Por eso los chamanes devienen *imagen* al devenir-otros. Devenir *imagen*, en general, es un devenir otro, no es cumplir la correspondencia con la Idea ni cumplir el arquetipo (Duchesne, 2015; 277).

En esta lógica, si no se repara en disputar los lugares comunes tanto de la producción del universo de la imagen occidental, como de su distribución, será difícil desprenderse de las relaciones imperiales que dispusieron los actores y los espacios como sujetos de dominación en encuadres definidos. Es frecuente encontrar reflexiones ancladas a una disputa por la imagen de los dominados. Es una pelea vaga, la imagen es algo que siempre tiene la capacidad de crearse, está

¹⁵ Las cursivas empleadas para la palabra *imagen*, se vinculan a la noción propuesta por Kopanawa y se colocará en itálicas para distinguirla de otros usos en el texto.

vinculada al poder ser y hacer de las comunidades y no se contiene en los mecanismos de representación más visitados por occidente –fotografía, cine, literatura o poesía–. La imagen está anclada a la experiencia de vida, es un asunto estético que delata la experiencia en el mundo y por tanto es un campo de exploración. Lo que se debe disputar es el ámbito de resonancia de todas las imágenes creadas sobre los entornos geo-culturales dominados. La imagen que se demanda es la del espacio desde su condición de experiencia –cómo es percibida la vida–; la de la *espacialidad*. Se demanda la espacialidad en su cualidad amazónico-francófona –la de los wayapi, que se conecta con otras comunidades del sistema selvático para este caso–.

REFLEXIÓN FINAL: A RAS DE SUELO

*Quizá deban existir imágenes, fotografías, huellas de lo real a distancia
para que lo inimaginable pueda ser recordado.*

Harun Farucki, Crítica de la mirada.

Esta última *imagen* que se hace en la colectividad del territorio como un todo vinculado con la capacidad transformadora y relacional de la vida irremediamente expone la tensión entre cuerpo político-poético vs cuerpo representado-histórico y social. Para responder qué sucede con la fotografía documental después de hallar un enclave de producción en los espacios periféricos se debe reconocer la cualidad de espejo de la mirada que instala su discurso y así mismo reconocer que está limitado por la propia naturaleza de la fotografía. Nunca dará imágenes totales ni vitales, pues una fotografía desde el hecho mismo del encuadre es fragmentaria, limitada, desmiembra los espacios, los contextos, los sujetos y se hace ella sola relato, hace a la imagen que contiene el relato en una historia. Como se ha dicho, es un dispositivo que instala la permanencia del curso de la historia dominante en la distancia. La fotografía documental invita ante todo a una interpelación incómoda sobre el cuerpo de la *imagen* viva frente al cuerpo de la imagen muerta (la fotografía hecha documento).

El cuerpo de las víctimas de suicidio de la comunidad wayapi ha escapado a su propia representación, son cuerpos poético-políticos que responden a un sistema de sentidos arraigados al dolor de la selva amazónica, cuerpos invisibles e irrerepresentables y en ellos, el suicidio es un gesto de aviso, de dolor, no debe leerse sólo como un indicador de una patología demográfica. En ese sentido, las fotografías de Miquel Dewever-Plana adquieren un horizonte de honestidad profunda con el

discurso histórico-social dispuesto en el *continuum* de imaginarios occidentales sobre el Amazonas. *D'un rive à l'autre* habla de la historia colonial cuando mira sus historias y es incapaz de comprenderles, pero aun así, estima posible observarlas, colocarlas en frente y conmovirse. Exhorta también a la resistencia ante a la aceptación de esas muertes.

No obstante, la resistencia en el *continuum* de la fotografía documental se instala en una imagen que no muere: la del peso de la historia dominante, colonial, legítima y oficial – es la historicidad que ha creado también las herramientas para preservarse y sostenerse-. Los adolescentes que cometieron suicidio no viven más en la representación oficial, pero hacen parte de la memoria vital de su comunidad, de la cual es parte la selva amazónica. El suicidio es memoria de las muertes de la selva. Su *imagen* seguramente no dure mucho o dure en la temporalidad del tratamiento político, gubernamental o mediático del problema. La trampa de la imagen fotográfica en este sentido es la veladura sutil y delicada que traza estéticamente sobre los sujetos a favor del ícono. ¿Cuál? El del aborigen atormentado, el de la selva ávida de rescate pero fervientemente resistente. El ícono del mito del colonialismo, el cual nunca ha perdido su sentido de realidad, gracias en parte a las imágenes fotográficas que lo sostienen.

La fotografía documental en perspectiva histórica es un eje relacional de horizontes que construyen distancia, cuyo soporte se encuentra en expansión en las redes de información, en los concursos, en las instituciones gubernamentales, culturales y periodísticas. El horizonte se expande, se hace ilegible y aturde la vista, a la vez que la encanta porque es majestuoso. Por debajo, muy cerca pasan desapercibidas las pequeñas estelas de luz, como dice Didi-Huberman (2009), las *luciolas* de las pequeñas imágenes, como la de la selva que explicaba Duchesne. De ahí que el conocimiento de toda fotografía no esté en ella misma, sino fuera de ella. La fotografía documental es invitación para salir de la diégesis de su imagen estéril. La vida, cuando deviene *imagen-territorio* puede ser resistencia. Hay un breve comentario de Deleuze que describe este movimiento:

La voz se va elevando, de nuevo, aquello de lo que nos está hablando pasa por debajo de la tierra baldía, debajo de la tierra desierta que la imagen visual nos estaba mostrando, imagen visual que no tiene nada que ver con la imagen sonora, o que no tenía relación directa con la imagen sonora. Entonces ¿qué es este acto del habla que se eleva en el aire mientras su objeto está pasando por la tierra? Resistencia, acto de resistencia¹⁶ (42'09" – 43'15").

¹⁶ Gilles Deleuze, titulado en español ¿Qué es el acto de creación? en <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>

Delatar las trincheras, rescatar los espacios –la *imagen* territorio– y creer que la resistencia ante todo implica el acto sutil de cuestionar la muerte, conforman un primer paso donde se valida el interés por la vida de la selva y sus jóvenes que desean acabar con una forma de existencia. La resistencia consiste en pisar más de cerca la tierra y mirar con recelo y aunque bello, el horizonte de las imágenes de la historia oficial, que deja de ser unívocamente dominante, porque se mira desde los pies, se camina.

La fotografía de Miquel Dewever-Plana ha sido magistral en sus formatos técnicos, en sus contenidos académicos y formales, a la vez que valiosa, porque ha servido de pretexto para realizar esta reflexión que permite cuestionar los lugares de producción y recepción de las imágenes fotográficas. También ha permitido mirar lo unimaginable –jóvenes aborígenes que se suicidan en la selva-. Todo este proyecto es un pretexto valioso para hilar una mirada situada desde la periferia, desde México avistando la selva amazónica, una selva muy próxima pero distanciada. Gracias a ello *D'un rive à l'autre* no es más un espejo que mira desde su mismo costado hegemónico invocando las paranoias de la historia que sustenta. El ras de suelo obliga a una intromisión en el universo de la circulación de las *imágenes*, aunque ello resulte en frustración empañada de contenidos sociales, aunque ello resulte en un ejercicio de distanciamiento para poder acercarse.

Caminar el espacio del suelo, de la selva, del aborigen o de la ausencia del adolescente suicida, oponiendo este gesto atormentado a las instantáneas que lo confinan en cualidad inerte y muerta, hace parte del acto de resistencia. Así se posibilita la visibilización de los sujetos en sus sinuosos recorridos, en sus estrategias apropiadas que dislocan, que se chocan, que logran su cometido o se estrellan en su precariedad, pero condensan experiencia. La trinchera encubre, distancia y hace cómoda la mirada. En el gesto de resistencia en cambio, se recupera el sujeto de la experiencia, de la vida, de la praxis -no un retrato inerte-, una imagen viva –como chamanes de su territorio- que se metamorfosea y multiplica en la incomodidad de su mirada. La historia a ras de suelo, con los pasos, posibilita la recuperación de las *imágenes- espacios* en su vitalidad, y no sobre los espacios coloniales en su esterilidad. Una historia desde esta óptica anamórfica no está trazada, se escapó del código, y se instala en la condición incesante de la vida de los sujetos. La historia a ras de suelo es apertura de experiencia para caminar con los ojos abiertos.

GALERÍA DE IMÁGENES¹⁷

Catálogo de *Rencontres Photographiques*- Guayana Francesa 2019 <http://www.rencontresphotographiquesdeguyane.com/>

Sitio oficial Miquel Dewever Plana <http://www.miquel-dewever-plana.com/-/galleries/projets-en-coursproject-in-process>

En la restitución del proyecto con la comunidad Wayapi <http://www.parc-amazonien-guyane.fr/fr/actualites/lexposition-dune-rive-lautre-sur-les-rives-des-fleuves>

Editorial Blume – la presentación de Miquel Dewever Plana. *Entre dos Aguas* (Título en español del proyecto *D'un rive à l'autre*) <https://www.youtube.com/watch?v=SucEhjje4E>

En el recaudo editorial *KisskissBankBank* <https://www.kisskissbankbank.com/d-une-rive-a-l-autre-livre-solidaire-pour-les-amerindiens-de-guyane>

En Google images https://www.google.com/search?q=miquel+dewever+plana+d%27une+rive+a+l%27autre&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjLs-Jyyu8vgAhXfHzQIHf70AJ4Q_AUIDigB&biw=1366&bih=608

El video clip *No suicide* de Teko Makan <https://www.youtube.com/watch?v=R-8fD-LuUQY&list=PLLDyKkCD6ApSh7ZMF4huOeCXQRPYrCeA&index=19>

Sitio Oficial de *Alma-hija de la violencia*. Documental <http://alma.arte.tv/es/>

Alma (documental web), otro proyecto de Miquel al norte de la Guayana en Guatemala. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=WzQVLcpx6uE>

BIBLIOGRAFÍA

ARCHIMBAUD, ALLINE y MARIE ANNE CHAPDELAIN (2015); *Suicides des jeunes Amérindiens en Guyane française: 37 propositions pour enrayer ces drames et créer les conditions d'un mieux-être*. France: Rapport à Monsieur le Premier Ministre de la France.

BERGER, JOHN (2006); *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gilli.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2009); *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.

DUCHESNE-WINTER, JUAN (2015); *Caribe, caribana: cosmografías literarias*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Callejón.

GRÜNER, EDUARDO (2017); *Imágenes malditas*. Buenos Aires: UBA ediciones.

¹⁷ La siguiente galería se conforma a partir de los enlaces web tanto de las páginas oficiales, como de los motores de búsqueda o plataformas de video web que el artículo refiere. Se invita a ampliar la experiencia que expande las condiciones de las fotografías en el universo virtual. Así, dependiendo del lugar de ubicación de las lectoras y lectores, se podrá acceder a los contenidos o no. Tal acceso también hace parte de la experiencia de estas imágenes.

INCLÁN SOLÍS, DANIEL (2015); *El problema del sujeto de la historia. Los discursos críticos latinoamericanos a finales del Siglo XX*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

NYGREN, ANGYA (2006); "Representations of Tropical Forests and Tropical Forest-Dwellers in Travel Accounts of 'National Geographic'". En *Environmental Values*. Vol 15 (pp. 505-525) White Horse Press.

WEB

Recontres Photographiques de Guyane. *Página oficial del evento*. <http://www.recontresphotographiquesdeguyane.com/> Consultado Noviembre de 2017

BADÍA, DIEGO-THOMAS. *Amérindiens de Guyane : les oubliés de la République ? [DECRYPTAGE]* Guyane Première <https://la1ere.francetvinfo.fr/amerindiens-guyane-oublies-republique-decryptage-455069.html> Consultado Enero de 2018

La1ere.fr avec AFP -France info. *En Guyane, une «épidémie» silencieuse de suicides chez les jeunes Amérindiens* <https://la1ere.francetvinfo.fr/2015/12/15/en-guyane-une-epidemie-silencieuse-de-suicides-chez-les-jeunes-amerindiens-315337.html> Consultado Febrero de 2018

HÉDON CLAIRE. *Le suicide des jeunes Amérindiens de Guyane* Radio France International <http://www.rfi.fr/emission/20170119-le-suicide-jeunes-amerindiens-guyane> Consultado Febrero de 2018

AMRI, FAROUCK. *Le Quotidien- Journal Mercredi, c'est Farouk Amri !! Une tragédie française : le suicide des amérindiens en Guyane* <http://lequotidien.fr/2016/01/20/9222/> Consultado Febrero de 2018

TEKO MAKAN. *No suicide Clip*. <https://www.youtube.com/watch?v=R-8fD-LuU-QY&list=PLLDyKkCD6ApSh7ZMF4huOeCXQRPYrCeA&index=19> Consultado Febrero de 2018