em questão
E-ISSN 1808-5245

Alfredo Kuffó y los usos del pasado: microrelatos de una colección fotográfica

Carolina Elizabeth Calero Larrea

Doctorante; Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España;
carolinacalerolarrea@gmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo es reflexionar sobre los usos, circulación y valoración de aquello que oficialmente se conoce como patrimonio documental fotográfico en un caso específico del contexto ecuatoriano. Para ello haré referencia a un grupo de fotografías reunidas por Alfredo Kuffó Anchundia, quien ha recolectado imágenes históricas desde hace aproximadamente 50 años en un pequeño poblado localizado en la costa ecuatoriana. Lo que propongo es que la práctica de este recolector así como el tratamiento particular que ha dado al conjunto de fotografías históricas componen microrelatos subalternos que se oponen a los discursos oficiales en relación a la memoria y el patrimonio en el archivo visual. El enfoque teórico-metodológico que utilizaré viene de los planteamientos de la antropología visual y por lo tanto recurro a la descripción etnográfica y al entendimiento de las fotografías históricas como datos de investigación.

Palabras clave: Memoria. Fotografía histórica. Archivo. Coleccionismo. Patrimonio.

1 Introducción

Hace aproximadamente dos años participé en la implementación de un proyecto[1] para la creación de un archivo fotográfico en el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural ecuatoriano (INPC). De manera especial llamó mi atención un grupo de 316 fotografías históricas nombradas como "Colección Alfredo Kuffó Anchundia" que habían sido adquiridas por la institución en el 2014 como parte del proyecto y declaradas como colección patrimonial mediante un proceso administrativo específico.

Las fotografías fueron producidas entre 1920 y 1970 y hacen referencia a la vida cotidiana de Chone, una población situada en la provincia de Manabí, en la costa ecuatoriana. Mas allá de su importancia histórica y antropológica, lo peculiar de este grupo de fotografías es que muchas de ellas habían sido "intervenidas" a través de diversos mecanismos y con una finalidad muy específica (Figura 1).

Figura 1 - Teresa Chang y Ramona Kuffó, Chone, Manabí, Ecuador, 1955. Fotografía que perteneció a Alfredo Kuffó



Fuente: Ecuador (1955).

Originalmente estas 316 imágenes pertenencieron a Alfredo Kuffó Anchundia, un poblador de la ciudad de Chone quien se ha dedicado a recolectar imágenes fotográficas desde hace más de 50 años. El INPC identificó estas fotografías, las seleccionó y posteriormente las declaró como colección patrimonial, ingresando así a otra fase de su "vida social"[2] (APPADURAI, 1991). Las fotografías fueron guardadas en nuevos contenedores, se les asignó un espacio físico adecuado para la conservación, se establecieron protocolos para su manejo, se las catalogó mediante una ficha técnica, se las codificó, y en definitiva fueron disciplinados sus usos bajo nuevas lógicas y criterios archivológicos y de conservación. No es novedad que el archivo parece adquirir "objetos salvajes" (CLIFFORD, 1995) que, ya sea por la "ciencia universal del orden" (FOUCAULT, 2008) o por las políticas de la memoria, terminan finalmente siendo disciplinados. Derrida ya lo explicó hace más de dos décadas: la palabra *archivo* "nombra a la vez el comienzo y el mandato" (DERRIDA, 1997, p. 9). Es el *lugar* en donde las cosas inician, el domicilio en donde se ejerce la autoridad y es aplicado el orden.

El interés de este texto, sin embargo, no es discutir sobre las tecnologías de clasificación ni los mecanismos disciplinarios concretos a los que son sometidos los patrimonios documentales dentro de la institución-archivo. Me interesa, problematizar, de forma tangencial, ciertas lógicas institucionales en relación al manejo del patrimonio fotográfico y la memoria a través de la visibilización de lo que James Clifford denomina *contextos residuales* (CLIFFORD, 2001).

James Clifford (2001), en el marco de la "historia crítica del coleccionismo", habla de la existencia de un sistema de arte-cultura a través del cual se han evaluado los objetos en Occidente. Hace referencia a los "contextos residuales" para explicar cómo los sistemas modernos de arte-cultura en los museos nacionales han seleccionado ciertos objetos y descartado otros a través de criterios específicos de valoración que determinan clasificaciones y jerarquías entre arte, artefactos, mercancías, artesanías. En este texto ampliaré esta categoría para referirme no sólo a los objetos e imágenes residuales, sino además a ciertas prácticas, discursos y sujetos que fueron excluidos o parcialmente incluidos al momento de legitimar un grupo de fotografías históricas como colección patrimonial digna del archivo visual. Concretamente me referiré a la figura periférica del coleccionista, a la información visual/textual reunida por él, y las prácticas no archivísticas de documentación asociadas al proceso de recolección "primaria" de las fotografías pertenecientes a Alfredo Kuffó Anchundia.

En el incremento de los acervos institucionales y durante el proceso de reconocimiento del patrimonio cultural algo queda al margen de la historia oficial, algo se excluye del orden, pero a la vez algo *deja de ser*. Todo:

> […] acto de conservar, de considerar un texto, una imagen, un documento, un testimonio, un bien, inclusive un acto, meritorio de preservación y de colección, de clasificación, de almacenamiento y de revisión, implica un conjunto de decisiones y prácticas que no son ingenuas […] (BEDOYA; WAPPERSTEIN, 2011, p. 13).

Los grandes contenedores de la memoria se construyen en base a la selección de aquellos objetos/imágenes/prácticas patrimoniales que se piensan "representativos". Y los discursos sobre la identidad nacional se forjan a partir de estos contenedores. En este

sentido las narrativas nacionales no dejan de ser fragmentarias pero paradógicamente se muestran totalizadoras pues se legitiman sobre una ficción de pretensión universalista (SALGADO, 2008).

De ahí que, comprenderé el trabajo realizado por Alfredo Kuffó, el tratamiento de la información y la colección misma, no como una recolección históriográfica del pasado visual, o como una colección fotográfica patrimonial en su sentido jurídico-institucional, sino como una *compilación de microrelatos* que se sitúa del lado de las "memorias paralelas"[3] (KINGMAN; MURATORIO, 2014), es decir, en las antípodas del discurso patrimonialista y la "memoria oficial ritualizada por el poder" (ACHUGAR, 2003, p. 209). Las fotografías históricas y la colección fotográfica dentro de un archivo fotográfico tienen un tratamiento particular que correspondería no solo con el orden y la clasificación, sino con las prácticas discursivas que dan sentido a las *memorias emblemáticas* (STERN, 2006), es decir, aquellas memorias influyentes o hegemónicas que sostienen los relatos nacionales sobre la identidad. La noción de *microrelato* en este contexto estaría asimilada al trabajo de "recolección primaria", a la labor realizada por sujetos periféricos al poder y sus "memorias sueltas"[4] (STERN, 2006).

2 El personaje: microrelatos de un coleccionista:

> Todo cuanto la gran ciudad desechó, todo cuanto perdió,
> todo cuánto desdeñó, todo cuánto pisoteó,
> él lo cataloga y colecciona [...]
> (SONTAG, 2006, p. 116).

Alfredo Kuffó de 68 años de edad, ha recolectado fotografías desde sus 17 años. Mientras trabajaba como conserje del Cuerpo de Bomberos de Chone y posteriormente como barrendero del Municipio cantonal, casi secretamente se dedicó a rastrear "fotografías antiguas" de su poblado logrando acumular cerca de 8500 imágenes producidas entre las primeras décadas del siglo XX y finales del mismo siglo. Las fotografías recolectadas dan cuenta de las prácticas culturales de la población montubia de Chone, la presencia de migrantes asiáticos, el trabajo agrario de los campesinos,

artesanos, obreros, la religiosidad popular, así como festividades cívicas y actividades lúdicas. En definitiva se trata de un conjunto de fotografías que retrata una etapa de la historia visual de un poblado poco referido en el Ecuador y del que pocas evidencias visuales se conocían.

Intentando trazar la trayectoria, o *biografía cultural*[5] de las imágenes en el sentido que plantea Igor Kopittoff (KOPITOFF, 1991), su propietario comenta que muchas de sus fotografías fueron recolectadas inicialmente de basureros, otras fueron compradas a fotógrafos locales o extranjeros que visitaban la zona, y otras fueron entregadas por familiares, amigos y conocidos que querían deshacerse de ellas. Cuando alguien moría en el poblado Kuffó se acercaba a los familiares del difunto en busca de sus imágenes, o cuando remodelaban las viviendas esperaba a que los dueños se deshicieran de los objetos viejos, entre ellos fotografías, para recogerlas. Es decir, existió desde el inicio un interés en la búsqueda y recolección de la información visual para otorgarle un nuevo sentido y uso.

Si revisamos la historia crítica del coleccionismo de objetos encontraremos que esta actividad se inicia en Europa posiblemente en el siglo XV a partir de los procesos de despliegue territorial y colonización de otros mundos, y tiene que ver con los mecanismos hegemónicos de recolección de arte y cultura que se consolidan en el siglo XIX como efecto de la formación de los museos y archivos nacionales en Occidente. Clifford al respecto señala que el coleccionismo ha implicado jerarquías de valor, formas de selección, formas de conocimiento, exclusión y exhibición. Se refiere luego a cómo incluso la misma antropología ha sostenido su existencia y legitimidad a partir de prácticas de recolección de objetos etnográficos y su posterior clasificación en sistemas de arte y cultura. Y en este contexto, señala que el coleccionismo ha estado asociado al trabajo realizado por "hombres de conocimiento" que, a la vez que "[…] otorgaban a los objetos antiguos un sentido de profundidad […]" (CLIFFORD, 1995, p. 264), los insertaban en un proceso de circulación mercantilista.

El caso específico del coleccionismo fotográfico no es muy diferente. Desde sus orígenes el coleccionismo de fotografías al igual que el coleccionismo de objetos en Occidente se construyó a partir de la relación entre la imagen como tecnología de representación visual y posteriormente como objeto de interés para la conformación de

archivos nacionales o bibliotecas. La fotografía se convirtió en objeto de colección recién a mediados del siglo XIX con la invención, popularización y circulación de las *cartes de visite,* un formato fotográfico ideado por André Disderi en Francia. Inicialmente las tarjetas de visita eran intercambiadas entre familiares y amigos como una especie de "moneda social" pero luego su producción fue masificada para la venta a coleccionistas quienes buscaban principalmente compilar curiosidades (POOLE, 2000). En el contexto de América Latina, por ejemplo, la imagen fotográfica y sus diferentes formatos (tarjetas de visita, postales y vistas estereoscópicas) se convirtió en una herramienta empleada por los naturalistas, científicos y viajeros del siglo XIX e inicios del XX quienes motivados por Humboldt e influenciados por las teorías del evolucionismo social se interesaron llegaron al conteniente para registrar el "mundo exótico" y especialmente los *tipos humanos sudamericanos*[6]*,* la naturaleza y los paisajes llamativos. De ahí que, no es novedad que estas imágenes tempranas realizadas muchas veces bajo encargo por fotógrafos locales o extranjeros dieron origen a las importantes colecciones y álbumes de rarezas que posteriormente fueron adquiridos por los principales museos, bibliotecas y archivos especialmente de Francia, Inglaterra y Alemania.

Ahora, esta brevísima mención al contexto sirve para hacer notar que el caso Kuffó, si bien es en extremo particular, localizado y contemporáneo resulta interesante porque en cierto sentido tensiona dos ideas claves en torno a la tradición del coleccionismo de objetos e imágenes: el coleccionista como una persona ilustrada y autorizada, y el coleccionismo como la recolección y clasificación de fragmentos de un mundo lejano y exótico. En el caso específico en mención, quien recolecta, organiza y contextualiza las imágenes fotográficas es un hombre "no ilustrado" que recoje la historia visual de su propia localidad y no la de los "otros". Sus prácticas de recolección no necesariamente tienen que ver con la posesión obsesiva de los objetos del pasado, el método archivístico para la clasificación o el ejercicio del poder a través de alguna forma de conocimiento científico. Esto no significa que este coleccionista no haga uso de ciertos conocimientos y formas de organización y recavación de la información, pues de lo contrario la práctica se reduciría a la simple acumulación de objetos del pasado. Como el mismo Kuffó indica,

> Aunque solo terminé la educación primaria, siempre me gustó la Historia. Siempre tuve curiosidad sobre el pasado porque el presente ya lo estamos viviendo [...]. Empecé a buscar fotografías antiguas desde que hice el servicio militar en los años 70´s. Era una curiosidad que tenía por las fotos. Primero guardaba las fotos en mi casa y luego empecé a guardarles en una bodega húmeda y oscura, llena de muebles viejos en el Municipio de Chone. Al inicio la gente me veía como a un loco porque iba siempre buscando fotos y llevándoles de un lado a otro como una biblioteca rodante. Pero ahora hasta me confunden con historiador […]. (KUFFÓ ANCHUNDIA, 2017, doc. no paginado).

Cuando le pregunto a Kuffó si se considera un coleccionista responde que es más bien "[…] un recopilador apasionado de las huellas de nuestro pasado […]" (KUFFÓ ANCHUNDIA, 2017, doc. no paginado). Su imaginario sobre el coleccionista es el de alguien que ha estudiado. En la medida en que él está consciente de no ser un hombre "ilustrado" entonces se autodefine como "solo un recopilador". La figura de este coleccionista se asimilaría más a la labor del *trapero,* aquel personaje capaz de dar un nuevo uso, utilidad y resignificación a los residuos producto del descarte característico de las sociedades modernas (KINGMAN, 2011). La figura del coleccionista ilustrado, el archivero especializado, y el *guardián-arconte* descrito por Derrida[7], se podría complementar con la de *recopilador*, un personaje casi anónimo que se situaría en las periferias del conocimiento, y en los bordes de la historia oficial y que por lo mismo, es poco referido pues sus prácticas cotidianas en relación a las *memorias emblemáticas* podrían incluso parecer insignificantes. Pero también hay que decir que al interior de su poblado este "recolector" con el tiempo se ha convertido en cierta voz autorizada para hablar del pasado, de la historia del poblado y el contexto de las imágenes fotográficas.

Rebeca Dobkins para poner en tensión el trabajo realizado por el artista nativo Frank Day y los usos que él hace de la antropología a través de sus pinturas, retoma la categoría de *autoetnografía* inicialmente acuñada por Mary Louis Pratt. Este término es definido como aquellos mecanismos que los grupos e individuos subalternos utilizan para representar sus contextos históricos-culturales en los mismos términos que los grupos hegemónicos lo hacen para hablar de sus sujetos/objetos de estudio (DOBKINS, 2001). De alguna manera Alfredo Kuffó ha venido registrando el pasado visual de su localidad, pero al estar relacionado más con la memoria e inevitablemente con la historia, considero que sería más pertinente pensar su trabajo como una forma de *auto-*

documentación visual, entendiéndola como una forma no hegemónica de lidiar con aquellas evidencias visuales del pasado desde un lugar de enunciación que se refiere a sí mismo y su locación y no a la otredad como una distancia, mediante la utilización de ciertos recursos, en este caso, tomados de la Historia y la historia oral. Como veremos más adelante, este coleccionista ha realizado un trabajo sistemático de investigación empírica para contextualizar cada una de las fotografías históricas.

3 Residuos materiales: imágenes no patrimoniales y notas

> Estas fotografías que son nuevas,
> en algún momento serán viejas
> y tendrán más valor que el que ahora tienen.
> (KUFFÓ ANCHUNDIA, 2017, doc. no paginado).

En la medida en que no todo puede ser parte de los contenedores nacionales (archivos y museos), entonces se tiende a seleccionar, clasificar por jerarquías y hacer colecciones (CLIFFORD, 2001, p. 261). La "colección fotográfica Alfredo Kuffó" que actualmente reposa en la reserva del INPC se compone de 316 imágenes que fueron evaluadas y seleccionadas entre un universo mucho mayor y más diverso. Estas 316 imágenes fueron inventariadas, catalogadas y contextualizadas bajo criterios técnicos. Previamente fueron declaradas jurídicamente como una colección fotográfica de carácter patrimonial a través de una *Resolución Administrativa* que estableció "[…] declarar como colección al material fotográfico que conforma el fondo del Sr. Alfredo Kuffó Anchundia por su alto valor histórico y artísico." (ECUADOR, 2014, doc. no paginado). La declaratoria, en este caso, funcionó como un mecanismo formal que permitió la adquisición del material visual por parte del Estado para fines de conservación. La categoría de "colección fotográfica patrimonial" por su parte, implica en términos jurídicos e institucionales, que es indivisible y que los bienes culturales que la integran no pueden ser adjudicados, conservados o trasladados sin la autorización de la entidad encargada del patrimonio en el Ecuador. Es decir, la declaratoria transformó el conjunto de bienes culturales en un patrimonio del Estado.

Ahora, más allá de las implicaciones jurídicas que tuvo este proceso administrativo, interesa conocer qué información visual o asociada a las fotografías pasó a configurar los *contextos residuales* que no fueron considerados en el marco discursivo del patrimonio. Al visitar la oficina de Alfredo Kuffó en la ciudad de Chone pude notar la dimensión del descarte y la complejidad de la colección original conformada por este recolector en sus casi 50 años de trabajo. Miles de fotografías históricas (albúminas y gelatinas) guardadas en cajas, insertas en sobres de papel, acumuladas sobre un escritorio, recortadas, sobrepuestas y adheridas a paneles, desgastadas por el uso y amarillentas por el paso del tiempo o el clima húmedo de la Costa, desbordan el espacio. Muchas de estas fotografías fueron producidas entre mediados y finales del siglo XX, otras son muy recientes. Hay también copias y reproducciones de otras fotografías y recortes de fotografías de periódicos, revistas o libros. Es decir, la colección conformada por Kuffó no tiene que ver únicamente con fotografías históricas, sino en general con toda imagen visual no necesariamente fotográfica que hable del contexto local (Figura 2).

Figura 2 - Información residual



Fuente: La autora.

Además de imágenes, el contexto residual incluye información asociada, es decir, notas, apuntes y descripciones en cuadernos; recortes de periódicos o de libros que guardan relación o hacen referencia a las fotografías. Esta información textual

asociada a las imágenes resulta importante en la medida en que devela las lógicas empleadas por el coleccionista para tratar la información fotográfica en el contexto pre-archivístico. Por ejemplo, existe un cuaderno de notas en donde Kuffó registra la información histórica que la gente del poblado le transmitió sobre algunas de las fotografías. Estos datos son vitales para comprender la vida social de las fotografías históricas que ahora son parte de la colección patrimonial. Pero además esta información residual permite tener claridad sobre qué elementos del contexto son priorizados en la práctica discursiva y oficial del patrimonio cultural.

Las fotografías históricas en el ámbito institucional del patrimonio cultural ecuatoriano, son apreciadas y adquieren valor especialmente por dos criterios: su autenticidad y su temporalidad. Es decir, una fotografía histórica posee más valor si es original y más antigua. La valoración de la temporalidad de la fotografía histórica se sostiene en la evidencia de la técnica fotográfica empleada para su producción. En este caso, el documento oficial de la declaratoria de la colección de Kuffó Anchundia (2017) señala que:

> […] se han sumado 316 fotografías seleccionadas desde ejes históricos y fotográficos (son impresiones originales en papel con emulsión de gelatina producidas entre los años 20´s y 70´s del siglo XX), que juntas consolidan una colección fotográfica de primer orden para la historia social, política y cultural de Chone. (ECUADOR, 2015, doc. no paginado).

Aunque la legislación ecuatoriana referente al patrimonio cultural ha extendido recientemente la temporalidad de los documentos históricos a 30 años de antigüedad[8], la edad del bien trae la carga del tiempo y por ello, es posiblemente el criterio que predomina. Otros criterios como la composición y calidad estética; y las cualidades históricas, simbólicas, artísticas o etnográficas que pueda contener una imagen, también son criterios que permiten la inclusión o discrinación de la información residuo. Queda claro que no todo puede ser patrimonio, no toda la información, en este caso fotográfica, es valorada. El archivo se compone únicamente de patrimonios y solo el patrimonio es digno del archivo.

4 El método no archivístico: la intervención y la contextualización

> Yo le podría contar la historia
> de cada una de las fotografías que tengo.
> (KUFFÓ ANCHUNDIA, 2017, doc. no paginado).

Walter Benjamin entiende al coleccionismo como un trabajo confinado al caos y el recuerdo más que al orden, el mercantilismo, la ciencia o la historia. Nos dice que "[…] toda pasión colinda con lo caótico, pero la pasión del coleccionista colinda con un caos de los recuerdos […]" (BENJAMIN, 2012, p. 33). Lo que Benjamin está sugiriendo es que el trabajo del coleccionista nada tiene que ver con dar un orden, una clasificación técnica o una jerarquía a la información histórica que va encontrando a su paso. Lo que motiva al coleccionista es la necesidad de resistir a la corriente de la modernidad que todo lo desecha, incluyendo el tiempo. Como dice Sontag, "[…] puesto que el curso de la historia moderna ha socavado las tradiciones [...], el coleccionista puede ahora dedicarse a excavar en busca de fragmentos más escogidos y emblemáticos." (SONTAG, 2006, p. 113).

Las fotografías que fueron originalmente recolectadas e intervenidas por Alfredo Kuffó nada tienen que ver con el orden o tecnologías del archivo institucional, y desde ese punto de vista el sentido que Benjamin otorga al coleccionismo y al coleccionista podría aplicarse a la práctica de recolección fotográfica que realiza Kuffó. Sin embargo, esto no significa que el trabajo de este coleccionista carezca de lógica alguna de organización y contextualización de la información visual. La mayoría de las imágenes fotográficas recolectadas por Alfredo Kuffó, han sido intervenidas en varios sentidos. Muchas tienen sobre la superficie de la emulsión nombres de personas, títulos, descripciones, fechas y lugares inscritos a máquina o a pulso con marcador rojo o negro o con bolígrafo; otras llevan fragmentos de papel blanco adherido, también con inscripciones (ver figuras 1 y 3), descripciones extensas en los reversos, cinta adhesiva en los bordes o cubriendo toda la imagen; algunas fotográfias están pegadas sobre cartulinas de diferentes colores, recortadas, sobrepuestas unas sobre otras, o reorganizadas en composiciones más grandes y complejas estilo collages, según temáticas similares.

Figura 3 - Sepelio, Chone, Manabí, Ecuador, 1952. Fotografía que pertenecío a Alfredo Kuffó



Fuente: Ecuador (1952).

La intervención o "manipulación" de las imágenes fotográficas es una práctica que nace con la misma fotografía. El incluir inscripciones textuales o textos inscritos, por ejemplo, viene desde que se populariza el formato de las *cartes de visit*. Las tarjetas de visita contenían el retrato de la persona y servían como cartas de presentación que eran intercambiadas entre familiares, parientes o amigos como símbolo de amistad o aprecio. Muchas de estas imágenes eran retocadas o iluminadas por el fotógrafo con tintes, acuarelas, acrílicos para dar color a las imágenes y un sentido de realidad. Y a menudo estos formatos contenían dedicatorias o nombres que eran inscritos ya sea en los reversos de las imágenes junto a los sellos de los estudios fotográficos, o en los anversos de las imágenes en la parte superior o inferior del retrato (POOLE, 2000).

En algún momento de la historia el uso de la inscripción en la parte superior o inferior del retrato fotográfico se habría desplazado hacia otros sectores de la imagen a la vez que trasladado hacia el resto de formatos fotográficos que fueron surgiendo en Europa y expandiéndose por el mundo. Es común por ejemplo encontrar nombres, fechas y títulos completos en los bordes o escritos en los anversos de postales, en negativos sobre placas de vidrio (como metodología propia de los fotógrafos), y en

albúminas o gelatinas que forman parte de los álbumes familiares, posiblemente como formas de identificación de los amigos y familia. También es común hallar fotografías recortadas, silueteadas y sobrepuestas en las páginas del álbum familiar. Es decir, las fotografías de uso cotidiano ya sea al momento de ser producidas por los fotógrafos o ya sea al momento de ser empleadas por las personas no tenían prohibida su manipulación e intervención pues claramente la posibilidad de pintar las fotografías y escribir sobre ellas estaba asociado a una función social específica de circulación, intercambio o como dato y recuerdo.

A medida que estas imágenes fotográficas envejecieron y circularon por otros contextos, se fueron apartando de sus usos cotidianos y adquiriendo una valoración que luego habría impedido su intervención y manipulación. En los ámbitos oficiales del archivo institucional y del patrimonio cultural, por citar un ejemplo, mientras más antigua es la fotografía, más valor adquiere y por lo tanto más afectación representa cualquier tipo de intervención contemporánea sobre los sensibles soportes.

Algunas de las fotografías que pertenecen a Alfredo Kuffó, mucho antes de ser recolectadas por él, ya se encontraban intervenidas. La fotografía nombrada como “emigrantes chinos en 1952” (figura 4), por ejemplo, ya tenía inscrita en la parte superior información propia de su anterior contexto, seguramente por parte de una familia china que llegó a Chone en la migración producida en el siglo XIX. Cuando Kuffó la encontró complementó la información con un título descriptivo que se conecta con una nueva funcionalidad de la imagen. De igual forma la fotografía denominada “Escuela Abdón Calderón” (figura 5) fue hallada con el recorte de una persona en la parte superior. Seguramente, como comenta Ortiz García (2005), el hacer desaparecer a alguien de la fotografía mediante el recorte tendría relación con personas que por algún motivo perdieron el derecho a existir en el recuerdo materializado. Pero se trata en este caso de otro tipo de intervención muy diferente a una inscripción de tipo descriptiva. Posteriormente Kuffó introdujo la descripción de la fotografía a través de un papel blanco adherido al pie de la imagen.

Figura 4 - Emigrantes chinos en Chone, Manabí, Ecuador, 1952.
Fotografía que perteneció a Alfredo Kuffó



Fuente: Ecuador (1952).

Figura 5 - Escuela Abdón Calderón, Chone, Manabí, Ecuador, 1942.
Fotografía que perteneció a Alfredo Kuffó



Fuente: Ecuador (1942).

Lo que queda en evidencia a partir de estos dos ejemplos, es que estas imágenes tenían otros usos sociales, familiares y en definitiva cotidianos, estrechamente relacionados con las prácticas culturales y los contextos por donde éstas circularon. Los diferentes tipos de intervención en la imagen fotográfica se muestran como expresiones materiales de sus usos y funciones dentro de un sistema de valoración específico. Las marcas que llevan impregnadas en su materialidad las fotografías, nos hablan de sus biografías culturales y de su vida social.

Las intervenciones recientes realizadas por Alfredo Kuffó a sus imágenes históricas parecen denotar una especie de intersección entre esos usos tradicionales y nuevas funcionalidades otorgadas a la fotografía. Las inscripciones en sus diferentes formatos, ya sea que están escritas con esfero, con marcador o sobre papeles adheridos en los anversos de la imagen, así como los recortes, las sobreposiciones y las composiciones, podrían pensarse como manifestación de una continuidad de ciertos usos sociales que tenían las imágenes fotográficas antes de volverse históricas o patrimoniales. Pero, en este caso concreto, las inscripciones contemporáneas ya no tienen la función del recuerdo o de la dedicatoria, la inclusión, reconocimiento o exclusión de personajes. La nueva función de estas intervenciones tiene que ver específicamente con la construcción de datos históricos y etnográficos, y la generación de información para el conocimiento y la activación de la memoria colectiva en una localidad particular, mediante una metodolgoía muy particular.

Los datos que se encuentran inscritos sobre las distintas fotografías son producto de una investigación empírica realizada por Kuffó. A medida que va recolectado las fotografías a la vez va recavando información histórica y etnográfica asociada. Así, realiza primero un levantamiento de memoria oral a partir de la recopilación de testimonios de pobladores de la zona para contextualizar cada una de las imágenes. Cuando la memoria oral es insuficiente, recurre a la revisión de revistas antiguas, libros, periódicos de la época en donde existen referencias relacionadas con las fotografías. En este sentido, a pesar de no ajustarse a los tecnologías del orden que implica el manejo del patrimonio, las "intervenciones" a las fotografías no son arbitrarias e incluyen un proceso de indagación previa haciendo uso de los recursos de la historia oral y la etnografía. Estas contextualizaciones además implican un esfuerzo interpretativo del pasado a partir del presente posiblemente partiendo de la propia experiencia o vivencia cotidiana para describir los hechos visibles en las fotografías. Es decir, las intervenciones a las fotografías son mucho más que solo intervenciones directas al material fotográfico sensible. Son la materialización de todo un proceso que dentro de la logica del archivo institucional se conoce como "catalogación", es decir, la contextualización de la información visual, la datación, la identificación de personajes, lugares, eventos, fotógrafos.

En un segundo momento, Kuffó reorganiza las imágenes en lo que él denomina "composiciones", estilo collages. Las fotografías (históricas y contemporáneas) generalmente son seleccionadas y luego adheridas en grandes paneles de cartulina o cartón según temáticas comunes como por ejemplo, "deportes" (figura 6), "fiestas", "historia de Chone", "elección de las reinas", "la juventud de la época", "personajes políticos", "la migración china". Cada una de las imágenes dentro del collage contiene sus descripciones individuales pero a la vez es parte de un nuevo discurso visual. Estos collages son luego expuestos por Kuffó en el parque central del poblado, en el Municipio de Chone o en donde puedan tener alguna función de divulgación. Es decir, las imágenes no solo han sido recolectadas, intervenidas y contextualizadas, sino que además son difundidas.

Figura 6 - Composición de fotografías "El deporte en Chone" pertenenciente a Alfredo Kuffó. Este collage se encuentra actualmente en la oficina de Alfredo Kuffó



Fuente: La autora.

Desde el punto de vista del archivo institucional este modo de "intervenir" y contextualizar un material tan sensible pone en peligro la continuidad de los soportes materiales y consecuentemente el patrimonio. Bajo la lógica disciplinar, el uso social de las fotografías y su conservación son prácticas que se contraponen. Del otro lado, estas mismas "intervenciones" dentro contexto local de un poblado de la Costa, no necesariamente implican atentar en contra del patrimonio fotográfico. La valoración no está únicamente en la conservación sino en el uso cotidiano de estas imágenes, y en las

narrativas que son capaces de transmitir a través de los mecanismos de difusión que Kuffó ha aplicado. El valor de las imágenes fotográficas radica en la recolección misma y en el proceso de investigación empírica que el coleccionista realiza para dar a cada imagen un contexto, nombrar un personaje, un lugar o una fecha. Las intervenciones realizadas a las fotografías de esta colección específica, están mediadas por un sistema de valoración que se contrapone a las prácticas y discursos hegemónicos sobre la fotografía patrimonial en los archivos. Es ahí cuando entra en tensión el uso social de las imágenes históricas y políticas de conservación del patrimonio documental fotográfico de la nación, que por cierto son muy necesarias. Pero también, la hegemonía de ciertos esquemas de conocimiento en relación al patrimonio cultural nacional. Concuerdo con Mario Rufer, que señala que en pleno siglo XXI, persiste una división clásica que separa aquellas sociedades que producen historia de aquellas que viven la cultura.

> Para los saberes hegemónicos, el archivo es la herramienta que posibilita la historia, por ende no puede pertenecer al orden de la cultura [...]. El archivo cumple un rol crucial entre aquellos que conservan su pasado y aquellos que viven en/con el pasado […] (RUFER, 2016, p. 171).

Desde la perspectiva institucional, Kuffó, por ejemplo, no se sitúa en el lado del conocimiento y por lo tanto no podría estar produciendo historia, sino habitando el pasado y conviviendo con él.

5 Perspectivas del archivo visual

Este texto se construyó a partir de la necesidad de reflexionar sobre los contextos residuales pre-archivísticos de la colección fotográfica mencionada. He tratado de poner en evidencia los objetos, las voces, y las prácticas que de alguna manera fueron invisibilizadas durante el proceso de configuración de una colección fotográfica patrimonial en el archivo institucional. Concretamente he procurado problematizar algunos aspectos relacionados a la figura y práctica del coleccionista Alfredo Kuffó Anchundia, su colección fotográfica y los modos muy particulares de lidiar con las imágenes históricas que ha recolectado.

De este ejercicio de reflexión quedan más preguntas que respuestas que tienen que ver con la orientación de los archivos visuales: ¿hasta qué punto los "contextos residuales" deberían ser incluidos dentro del proceso de patrimonialización en los archivos?, ¿deberían los archivos visuales incorporar en la gestión del patrimonio documental fotográfico estos microrelatos subalternos, o por el contrario deberán continuar focalizándose únicamente en el salvamento y conservación de los fragmentos representativos de la identidad? Del otro lado, ¿implicaría la inclusión de los microrelatos y contextos residuales una forma de institucionalización de aquellas memorias paralelas que resisten e incluso sobrepasan las lógicas oficiales en el marco de las memorias emblemáticas?

Es claro que la labor de los archivos es la conservación de los soportes, documentos, e información histórica para diferentes finalidades. Pero pensando más allá de la función básica del archivo, considero que un mecanismo de fractura de la visión clásica del archivo sería el direccionamiento de la mirada a transparentar, primero, los circuitos y trayectoria de la información, en este caso documental, que permite su existencia, y segundo, a complemetar la información con los contextos de producción y procedencia. Los archivos se componen de colecciones fotográficas, entonces es vital que se incluya la voz y práctica de los coleccionistas, sus lógicas de organización, investigación, y contextualización de la información visual. De lo contrario el archivo no deja de ser reduccionista y fragmentario. Esto no implica de ninguna manera que todo el universo cultural deba ser "archivado" o patrimonializado, pero sí registrados los elementos contextuales que permiten tener claridad sobre la vida social y biografía de los objetos/imágenes que son parte de estos contenedores.

Referencias

APPADURAI, Arjun. Introducción: las mercancías y las políticas del valor. In: **La vida social de las cosas**. Ciudad de México: Editorial Grijalbo, 1991.

ACHUGAR, Hugo. El lugar de la memoria, a propósito de los monumentos. In: JELIN, Elizabeth; LANGLAND, Victoria (Comp.). **Monumentos, memoriales y marcas territoriales**. Madrid: Siglo XXI Editores, 2003.

BEDOYA, María Elena, WAPPERSTEIN, Susana. (Re)Pensar el archivo. **Iconos:**

revista de ciencias sociales, Quito, n. 41, p. 11-16, sep. 2011.

BEDOYA, María Elena; SALAZAR, Betty. Cautivos de la mirada: fotógrafos extranjeros entre gente, nieve y selva ecuatoriana (1840-1960). **Revista Nacional de Cultura del Ecuador**, Quito, n. 12, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Sobre el concepto de historia**. Madrid: Abada, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Desembalo mi biblioteca**. Barcelona: José, J. Olañeda, 2012.

CLIFFORD, James. **Dilemas de la cultura**. Barcelona: Editorial Gedisa, 1995. p. 227-300.

DERRIDA, Jacques. **Mal de archivo**: una impresión freudiana. Madrid: Editorial Trotta, 1997.

DOBKINS, Rebecca. Art and autoethnography: Frank Day and the uses of anthropology. **Museum Anthropology**, New Jersey, v. 24, n. 2/3, p. 22-29, 2001.

ECUADOR. Instituto Nacional de Patrimonio Cultura. **Fotografía Patrimonial**. Quito, 2015.

ECUADOR. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. **Emigrantes chinos en Chone, Manabí, Ecuador**. 1952. 1 foto, p&b. Colección Alfredo Kuffó Anchundia.

ECUADOR. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. **Escuela Abdón Calderón, Chone, Manabí, Ecuador**. 1942. 1 foto, p&b. Colección Alfredo Kuffó Anchundia.

ECUADOR. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. **Resolución n. 130-INPC-2014.** Declaratoria como colección fotográfica, a las imágenes recopiladas por Alfredo Kuffó. Quito, 2014. Colección Alfredo Kuffó Anchundia.

ECUADOR. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. **Seplio, Chone, Manabí, Ecuador**. 1952. 1 foto, p&b. Colección Alfredo Kuffó Anchundia.

ECUADOR. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural**. Teresa Chang y Ramona Kuffó, Chone, Manabí, Ecuador**. 1955. 1 foto, p&b. Colección Alfredo Kuffó Anchundia.

ECUADOR. Ley Orgánica de Cultura. **Registro Oficial**, Quito, v. 4, n. 193, 30 dec. 2016. Sexto suplemento, p. 1-34.

FOUCAULT, Michel. Topologías. **Fractal**: Revista de teoría y cultura, v. 12, n. 48, p. 39-62, ene./mar. 2008.

KINGMAN, Eduardo. ¿Podemos pensar el patrimonio? políticas de la memoria, el patrimonio y la seguridad. **Arxiu d´Etnografia de Catalunya**, Tarragona, n. 11, p. 231-253, 2011.

KINGMAN, Eduardo. Los usos ambiguos del archivo, la historia y la memoria. **Iconos**: Revista de Ciencias Sociales, Quito, n. 42, p. 123-133, ene. 2012.

KOPYTOFF, Igor. La biografía cultural de las cosas: mercantilización como proceso. In: APPADURAI, Arjun (Ed.). **La vida social de las cosas**: perspectiva cultural de las mercancías. Ciudad de México: Editorial Grijalbo, 1991. p. 89-124.

KUFFÓ ANCHUNDIA, Alfredo. **Alfredo Kuffó Anchundia**: depoimento [set. 2017]. Entrevistadora: Carolina Elizabeth Calero Larrea. Chone, 2017.

MURATORIO, Blanca; KINGMAN, Eduardo. **Los trajines callejeros**: memoria y vida cotidiana. Quito: FLACSO, 2014.

NAVARRETE, José Antonio. **Fotografíando en América Latina**: ensayos de crítica histórica. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2009.

ORTIZ GARCÍA, Carmen. Fotos de familia: los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular. In: ORTIZ GARCÍA, Carmen; SÁNCHEZ-CARRETERP, Cristina; CEA GUTIÉRREZ, Antonio (Org.). **Maneras de mirar, lecturas antropológicas de la fotografía**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

POOLE, Deborah. **Visión, raza y modernidad**: una economía visual del mundo andino de imágenes. Lima: Project Counselling Service, 2000.

RUFER, Mario. El Archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial. In: GORBACH, Frida; RUFER, Mario (Org.). **Indisciplinar la investigación**: archivo, trabajo de campo y escritura. México: Siglo XXI editores, 2016. p. 160-186.

SALGADO, Mireya. El patrimonio cultural como narrativa totalizadora y técnica de gubernamentalidad. **Centro-h**: Revista de la Organización Latinemericana y del Caribe de Centros Históricos, Quito, n. 1, p. 13-25, ago. 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía**. Ciudad de México: Alfaguara, 2006.

STERN, Steve J. From loose memory to emblematic memory: knots on the social body. In: **Remembering Pinochet's Chile**: on the eve of London 1998. Durham/Londres: Duke University Press, 2006. p. 104-133.

Alfredo Kuffó and the uses of the past: micro-stories of a photo collection

Abstract: The aim of this article is to reflect on the uses, circulation and evaluation of what is officially known as photographic heritage in a specific case of the ecuadorian context. I will refer to a group of photographies collected by Alfredo Kuffó Anchundia, who has collected historic images for approximately 50 years in a small town located in the coast region of Ecuador. What I propose is that the practice of this collector and the particular treatment he has given to the group of historical photographies compose subaltern micro-stories opposed to the official discourses about memory and cultural heritage in the visual archive. The theoretical-methodological approach that I present comes from the approaches of visual anthropology, thus I will resort to the ethnographic description and understanding of historical photographs as research data.

Keywords: Memory. Historic Photography. Archives. Collecting. Cultural Heritage.

Alfredo Kuffó e os usos do passado: micro-relatos de uma coleção fotográfica

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre os usos, circulação e apreciação daquilo que se conhece oficialmente como *património documental fotográfico* num caso específico do contexto equatoriano. Para isso, farei referência a um grupo de fotografias reunidas por Alfredo Kuffó Anchundia, que reuniu imagens históricas desde aproximadamente 50 anos de um pequeno povoado localizado na costa equatoriana. O que proponho é que a prática deste colecionador, assim como o tratamento particular que deu ao conjunto de fotografias históricas, compõem micro-relatos subalternos que se opõem aos discursos oficiais em relação à memória e ao património no arquivo visual. O foco teórico-metodológico que utilizarei baseia-se em abordagens da antropologia visual e, por isso, recorro à descrição etnográfica e ao entendimento das fotografias históricas como dados de investigação.

Palavras-chave*:* Memória. Fotografia Histórica. Arquivo. Colecionismo. Patrimônio Cultural.

Recebido: 09/11/2017

Aceito: 15/12/2017

CC BY NC

[1] Como parte del proyecto de creación de este archivo, se diseñó un catálogo virtual en donde se encuentran las imágenes digitalizadas. Para ver la colección completa adquirida por la institución visitar la página web Fotografía Patrimonial (ECUADOR, 2015).

[2] Arjun Appadurai, en su texto "La vida social de las cosas" (1991), señala que las cosas tienen una vida social. Para comprender la vida social de los objetos hay seguir sus trayectorias, es decir, su producción, circulación y consumo dentro de diferentes contextos.

[3] Eduardo Kingman y Blanca Muratorio utilizan la categoría de "memorias paralelas" para referirse a los relatos alternos o periféricos que no forman parte de los grandes discursos y narrativas nacionales, que están sostenidos sobre la base de la Historia oficial, fáctica y "verdadera".

[4] Stern utiliza el término "memorias sueltas" para definir aquellos recuerdos significativos ya sea para el individuo o un núcleo reducido, en contraposición a las "memorias emblemáticas" que vendrían a constituirse por los grandes hechos de la historia que condensan un sentimiento de carácter nacional.

[5] Iggor Kopitoff propone la categoría de "biografía cultural de las cosas" para así entender las diversas fases y los contextos por los cuales atraviesan los objetos. En el modelo biográfico, las cosas no se pueden entender en términos de una identidad única e inmutable, sino más bien mediante el trazado de la sucesión de los significados a los que el objeto (KOPITOFF, 1991).

[6] Para más información sobre el trabajo fotográfico realizado en América Latina por parte de fotógrafos extranjeros del siglo XIX e inicios del XX, ver el texto de José Antonio Navarrete: "Fotografiando en América Latina" (2009). En el caso ecuatoriano es interesante en este sentido el trabajo realizador por María Fernanda Troya (2011) sobre la colección de fotografías antropométricas compilada por Paúl Rivet, y el texto de María Elena Bedoya (2008), sobre la actividad de los fotógrafos extranjeros en el siglo XIX e inicios del XX.

[7] Los arcontes, como lo explica Derrida, "[…] son ante todo sus guardianes. No solo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos […]" (DERRIDA, 1997, p. 10).

[8] La Ley de Cultura y Patrimonio señala en su artículo 54 literal i, que se reconocen como patrimonio cultural nacional a "[…] los documentos fílmicos, sonoros, visuales y audiovisuales, las fotografías, negativos, archivos audiovisuales magnéticos, digitales que tengan interés histórico, simbólico, cultural, artístico, científico o para la memoria social y general cualquier tipo de soporte que tenga más de 30 años […]" (ECUADOR, 2016, p. 11-12).