

DOCUMENTANDO EL REPERTORIO:

lo audiovisual en las po-éticas y políticas del recordar

CATALINA CORTÉS SEVERINO

MAGÍSTER EN ESTUDIOS CULTURALES, UNIVERSIDAD DE CAROLINA DEL NORTE,
CHAPEL HILL

ESTUDIANTE DE DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y TEORÍA CULTURAL

ISTITUTO ITALIANO DI SCIENZE UMANE, UNIVERSITÀ DI SIENA

severino@email.unc.edu

Resumen

Este trabajo audiovisual y etnográfico se basa en un recorrido a través de diferentes escenarios de memorias de la violencia del Proceso de Comunidades Negras (PCN), la Comunidad de Paz de San José de Apartadó y la Organización de Mujeres Wayuu Munsurat. Partiendo de la articulación tiempo / imagen, me interesa analizar cómo las prácticas audiovisuales están abriendo espacios para reflexionar sobre otras temporalidades, sobre la memoria entendida, en términos de Benjamin, como la ruina que no significa la decadencia, el pasado, sino la interposición y coexistencia de tiempos. Asimismo, este proyecto es considerado una práctica y producción cultural de memoria a través de la aproximación audiovisual.

PALABRAS CLAVE: montaje, prácticas audiovisuales, etnografía de las ruinas, temporalidades, movimientos sociales.

DOCUMENTING THE REPERTOIRE: THE AUDIOVISUAL IN THE PO-ETHICS AND POLITICS OF REMEMBERING

Abstract

This audiovisual and ethnographic work in process is based upon different scenarios around the memories of violence of the Proceso de Comunidades Negras (PCN), La comunidad de paz de San José de Apartadó y la Organización de Mujeres Wayuu Munsurat. It is based upon an articulation of time / image; this is, I am interested in analyzing and working around the question on how the audiovisual practices are opening spaces to reflect upon other temporalities, on the memory as Benjamin's ruin that should not be understood as decadence, as the past, but on the contrary, as the memory and interposition and coexistence of different times. At the same time, this project is considered as a practice and cultural production of memory through the audiovisual register.

KEY WORDS: montage, audiovisual practices, ruins' ethnography, temporalities, social movements.

Revista Colombiana de Antropología

Volumen 47 (1), enero-junio 2011, pp. 223-247

PARTIDAS

En uno de los recorridos durante el *yanama*¹ estábamos caminando por las *casas violadas*, como les dicen las mujeres de Bahía Portete (alta Guajira) a sus viviendas que fueron abandonadas tras la masacre, y luego saqueadas y marcadas con grafitis. Mientras filmaba esas *ruinas*, los residuos que habían quedado por el piso, como pedazos de ollas y ropas, mi mirada se detuvo en Meme, una de las mujeres que, desde el desplazamiento, vive en Maracaibo. Meme estaba sentada en un pedazo de muro que

1. Los *yanamas* son encuentros que se realizan una vez al año desde que ocurrió la masacre. Tradicionalmente, eran los días en que se reunían varias familias wayuu para realizar trabajos comunitarios, similares a la minga andina. Los *yanamas* que se han llevado a cabo después de la masacre del 18 de abril de 2004, cometida por paramilitares al mando de Jorge 40, han consistido principalmente en encuentros de cinco días para recordar lo sucedido y testimoniar acerca de lo que continúa ocurriendo en Bahía Portete, con el fin de poder regresar algún día.

2. Se hace referencia al *tiempo del ahora* de Benjamin (1997), donde el pasado, el presente y el futuro coexisten.

había sido parte de una casa y contemplaba los residuos de esta; alrededor solo había el silencio que emanaba de esas ruinas y un chivo que lloraba de hambre. Ese momento fue para mí una explosión de temporalidades², una imagen que me estaba mostrando rastros de lo que había dejado la violencia paramilitar y, al mismo tiempo, a una mujer que había sobrevivido a esta. En el silencio en el que miraba esa casa estaban

los deseos y miedos de un posible retorno, así como el dolor por la pérdida de sus familiares y la expulsión de su territorio.

Esta imagen mostraba un pasado, pero no a manera de *hecho*, sino un pasado incrustado en esas casas y en esas mujeres que volvían a recorrerlas después de cuatro años de haber sido desplazadas. ¿Cómo regresar a vivir ahí, en medio del dolor y el miedo que estaban esparcidos por ese lugar? ¿Qué llamados están haciendo las ruinas *para* pensar posibles futuros y otras formas de relacionarnos con el pasado?

La imagen dialéctica de la cual habla Benjamin (1997) nos plantea la necesidad de aproximarnos y entender la historia a través de las *ruinas*, que nos dejan ver esas violencias inacabadas entrelazadas con el devenir. Bahía Portete es hoy un pueblo fantasma. Después de la masacre de 2004, solo se ven casas abandonadas, algunos chivos flacos, rastros casi imperceptibles de lo que algún día fue un puerto, la militarización del área y el vacío que llena la inmensidad del desierto. Pero esas *ruinas*

que componen Portete no solo están conformadas por casas abandonadas. Las ruinas, como lo expresa Stoller (2008, p. 194), tienen que ver principalmente con *lo que queda*, con las marcas y sedimentaciones que van dejando la diferentes violencias, con *el después* material y social de estructuras, sensibilidades y cosas.

Las casas heridas y las mujeres de Portete que las recorren son esa memoria inscrita por medio del sufrimiento con consecuencias materiales, y al mismo tiempo esa memoria del sufrimiento genera la necesidad de crear un espacio de pérdida (Butler, 2006) para visibilizar las ausencias y las injusticias. Una memoria que es la *ruina* de la que nos habla Benjamin; un espacio / tiempo que está impregnado de muerte, violencia, sufrimiento y proyección de la vida. De esta forma, la memoria combina y entra en relación con niveles materiales e inmateriales, vivos y muertos, espíritus que habitan lugares después de que actos de horror sucedieron ahí, casas que no se pueden volver a habitar porque ya son cementerios, ríos compuestos por la contaminación de los desechos de las multinacionales y los cuerpos arrojados para ser desaparecidos. Cuerpos que cargan y viven con violencias sedimentadas de racismos y exclusiones, y con violencias materiales. Así, la relación de elementos heterogéneos es la textura misma de las memorias.

Estas imágenes-ruinas, en sentido metafórico y material, están cargadas de tiempo y son una condensación y cristalización del sentido que lo conducen hasta su propio límite, donde es preciso escuchar los ruidos, silencios y gritos que lo exceden. Este trabajo es un acercamiento a esos límites y excesos; a cómo la cotidianidad de las personas que viven en medio de los escenarios de terror, y en contextos de violencias estructurales, materiales y cotidianas, guarda dentro de sí la violencia del acontecimiento y esta, a su vez, estructura el presente, silenciosa y fantasmalmente (Das, 2008). Asimismo, se estudia, a través de la etnografía, la crítica cultural, las prácticas audiovisuales y la aproximación sensorial, la forma en que la violencia es experimentada en la vida cotidiana, no solo en cuanto a los espacios de la muerte y la destrucción (Riaño-Alcalá, 2006), sino a los modos en que las víctimas padecen, perciben, persisten y resisten esas violencias; recuerdan sus pérdidas y les hacen duelo, pero también las absorben, la sobrellevan y las articulan a su cotidianidad, las usan para su beneficio, las evaden o, simplemente, coexisten con ellas (Das, 2008). A esto es a lo que llamo *escenarios de memorias de la violencia*.



Los silencios de las ruinas

En 2008 me acerqué a la Organización Wayuu Munsurat, la cual fue conformada por un grupo de mujeres wayuu después de la masacre de Bahía Portete (en La Guajira), ocurrida el 18 de abril de 2004, cuando un grupo paramilitar asesinó e hizo desaparecer a mujeres y niños del clan Uriana Epinayú, habitantes ancestrales de esta localidad. Los familiares sobrevivientes huyeron a Riohacha y a Maracaibo. La organización está conformada principalmente por mujeres víctimas de la masacre, cuyos objetivos fundamentales han sido la lucha por una reparación diferente a la que propone el Estado³ y el retorno a su territorio. Igualmente, la organización ha sido una de las primeras en visibilizar y denunciar el conflicto armado en La Guajira y sus consecuencias, ya que lo ocurrido en este departamento se agrava aún más por el enorme silencio y la impunidad que han existido en todo el territorio. Las razones de esta invisibilidad y del silencio son el miedo de las víctimas a ser amenazadas por denunciar, la ausencia del Estado en esta región y la colaboración entre paramilitares y fuerzas militares (Cortés Severino, 2009a).

3. Con la reparación que propone el Estado se hace referencia específicamente a la Ley de Justicia y Paz, en conjunto con el trabajo de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Para mayor información, ver la página web http://www.cnrr.org.co/ley_jus_paz.htm

Mi aproximación a estos problemas comenzó en el año 2006, cuando me acerque al Proceso de Comunidades Negras (PCN), que, más que una entidad fija, es una red de comunidades negras que ha promovido prácticas alternativas de resistencia para sobrevivir en medio del conflicto colombiano, al tiempo que ha articulado diferentes luchas, con el fin de ser comunidades con poder de decisión sobre sus propios territorios y proyectos de vida. El proceso organizativo de Comunidades Negras, localizado principalmente en el Pacífico colombiano, fue fundamental para la elaboración de la Ley 70 de 1993, la cual organizó a estas comunidades bajo el régimen de propiedad colectiva en la región. Por medio de esta acción y lucha legal, fueron dadas a estas organizaciones autoridad y autonomía, específicamente en los procesos organizativos y de decisión sobre sus propios territorios. Para las comunidades afrocolombianas la titulación colectiva es, además del reconocimiento de un derecho histórico, una estrategia de protección de sus derechos étnicos contra el desplazamiento forzado interno. A pesar de ello, algunos desplazamientos han ocurrido inmediatamente después de que las comunidades recibieron los títulos colectivos de sus territorios (Cortés Severino, 2007).

A partir de esta vinculación continué explorando y trabajando estos temas. Seguí en conversaciones con el PCN y, en el año 2007, comencé a frecuentar la Comunidad de Paz de San José de Apartadó. Esta se constituyó como tal el 23 de marzo de 1997, después de una de las masacres más grandes que se han dado en la zona del Urabá antioqueño, inspirada por las declaraciones del obispo de la diócesis de Apartadó, monseñor Isaías Durarte (posteriormente asesinado en Cali), en las que instaba a la formación de espacios neutrales que garantizaran la seguridad de la población civil.

La fórmula de la *comunidad de paz*, conformada por campesinos de la región, se definió como una apuesta por la no violencia. La población se comprometió a no llevar armas, a no comerciar con los actores armados, a no entregar información ni pedir ayuda a ninguna de las partes y a buscar una solución pacífica y dialogada al conflicto colombiano. Inicialmente la integraron cerca de quinientas personas de varias comunidades y fincas cercanas, desplazadas por las dos masacres perpetradas por grupos paramilitares a finales de 1996 y principios de 1997. Sin embargo, apenas cinco días después de la fundación de la comunidad de paz, se inició una nueva ofensiva militar y paramilitar en la zona, apoyada con fuego aéreo, de forma que dieron plazo de varios días para abandonar las fincas. Debido a esto, la gente desplazada se asentó en el caserío de San José de Apartadó, desde donde se pusieron en marcha estrategias de retorno a las aldeas abandonadas basadas en el trabajo y la convivencia en grupo, de forma que se pudiera recuperar el territorio perdido y retornar a las fincas, pero igualmente mucha gente se marchó a Medellín y Apartadó (Aparicio, 2009).

RUMBOS Y RUTAS

Me he detenido en estas comunidades y movimientos sociales, en sus prácticas, representaciones y significados del recordar y del duelo colectivo, con el fin de entender cómo el pasado y el futuro están inscritos en el presente. Este proyecto lo entiendo como un *trabajo de memoria*, que me ha dado la oportunidad de reflexionar sobre mi aproximación a los fragmentos de las memorias de la violencia y, a la vez, entender nuestros trabajos

académicos y producciones culturales como una forma de ser testigos y, por lo tanto, como una tarea constante de pasar fronteras y crear puentes entre diferentes lenguajes.

Al mismo tiempo, mi estudio de estos temas me llevó a articular la etnografía y el trabajo audiovisual documental como crítica cultural. La necesidad que encontré de trabajar a través de lo textual, lo visual y lo sonoro se debió a que estos lenguajes me permitían un acercamiento más sensorial (Seremetakis, 1996) a las memorias de la violencia y me abría posibilidades a otras formas de aproximación y traducción de los casos expuestos anteriormente. Este artículo se basa principalmente en la práctica audiovisual del trabajo, la cual consiste en la realización de un video-ensayo-documental que pretende mostrar la complejidad de los escenarios de memorias de las violencias y, sobre todo, aproximarse a las memorias y encontrarlas en los cuerpos, los sentidos, las sustancias (Seremetakis, 1996). Es decir, entender las memorias no solo como narraciones testimoniales de corte informativo que se pueden transcribir, archivar y monumentalizar, sino que estas habitan otros lugares y, consecuentemente, escapan y exceden estas formas.

Esta práctica y producción cultural de memoria a través de la aproximación audiovisual a las políticas y po-éticas del recordar, que tiene lugar en los escenarios de memorias de la violencia, también implica situarse en las políticas y po-éticas audiovisuales propias de los espacios donde se está trabajando, tanto a nivel de forma como de contenido. Ello requiere ser consciente de cómo las imágenes son responsables de la construcción, representación y percepción de los escenarios de memorias de la violencia. En consecuencia, una de las apuestas es trabajar la relación de la imagen en medio de efectos y afectos donde la recolección de imágenes y los reensamblajes (Minh-Ha, 2005) que componen los escenarios de memorias no pretenden simplemente informar, visibilizar y mostrar, sino crear espacios reflexivos y dialógicos a través de formas que afecten y movilicen otras maneras de aproximación, traducción e intervención hacia lo temporal. En este contexto, entiendo la práctica audiovisual como una forma de crítica en la que la teoría, la investigación y la imaginación³ coexisten y se

3. Como nos lo recuerda Sarlo (2005, p. 54), la imaginación consiste en lograr trabajar con esos fragmentos de la experiencia, de las memorias, del tiempo en sí, y ensamblarlos de diferentes maneras para que permitan un cuestionamiento de la realidad, más allá de las presencias en interacción con el pasado y el devenir.

elaboran conjuntamente, es decir, una reflexión sobre lo visual y desde esto como forma de investigación e intervención. Encontré puntos de conexión e intersección entre mis preguntas, reflexiones y retos y algunas prácticas artísticas que han trabajado las memorias de la violencia. Por ejemplo: ¿Cómo documentar el repertorio⁴ de esos escenarios de memorias? ¿Cómo hacer visibles, a través del trabajo audiovisual y etnográfico, las ausencias y silencios que conforman el presente? ¿Cómo evidenciar y visibilizar las memorias en medio de sus fracturas, borrosidades,

4. El concepto de *repertorio* lo utilizo desde la teoría del *performance*, es decir, como un método de aproximación a las relaciones entre lo material y lo corporal (*embodiment*). Al enfocarme en el *performance* de la memoria, el archivo y lo corporal están en una interacción constante.

5. Los lenguajes alegóricos son entendidos acá, en el mismo sentido que Benjamin, a propósito de hacer visible la experiencia de un mundo fragmentado: “En la alegoría, la historia aparece como naturaleza en decadencia o ruina, y el modo temporal es el de la contemplación retrospectiva” (Buck-Morss, 1991, p. 18).

6. Este aspecto se desarrolla en extensión en Cortés Severino (2009).

discontinuidades y ambigüedades? ¿Qué lenguajes utilizar para traducir esas experiencias de la violencia y trabajar en medio de su irrepresentabilidad?

A partir de estas preguntas y mis intentos de una aproximación a las memorias desde un ámbito más sensorial (la posibilidad de hablar de los silencios, los vacíos y sonidos que hacen surgir memorias inscritas en los cuerpos; las marcas que permanecen en los lugares sin ser visibles; la violencia registrada en la naturaleza y en las sustancias), comencé a encontrar espacios, formas y lenguajes en algunos proyectos artísticos. Estos me han permitido acercarme más fácilmente a estas preguntas y, al mismo tiempo, reflexionar sobre el cruce de saberes y sentires entre las ciencias sociales y el arte crítico y/o las producciones culturales. Los lenguajes alegóricos⁵ utilizados en estas prácticas artísticas me abrieron un espacio para analizar las memorias de la violencia, ampliando muchas categorías, metodologías y lenguajes de la antropología, la historia, la geografía, los estudios culturales y visuales, entre otros. Infortunadamente, en este artículo no hay espacio para desarrollar esta parte de mi investigación, pero considero importante mencionarla ya que ha sido fundamental para mi trabajo audiovisual⁶.

LA RUINA COMO APROXIMACIÓN ESTÉTICA, POLÍTICA Y ÉTICA

Considerar lo temporal a través de la imagen dialéctica, especialmente a través de las *ruinas*, me ha llevado a un acercamiento a los fragmentos y vacíos. Es decir, a una concepción de lo histórico que se aleja de la forma lineal, cronológica y continua de la historia y se relaciona más con un entendimiento de una temporalidad múltiple y fracturada, en la que los significados relacionados con lo temporal no tienen cabida. La historia abordada a través de imágenes dialécticas permite la interposición de tiempos y los seguimientos a las huellas. Lo que queda detrás, al lado o por fuera de la imagen nos va evocando esas fisuras y fragmentos de los que están compuestas las memorias.

Benjamin nos recuerda que “para articular el pasado históricamente [...] no se necesita reconocer este como ‘realmente fue’ sino apoderarse de un recuerdo en el instante en que fulgura en un momento de peligro” (1997, p. 27). De esta manera, la *ruina* y el fragmento son los materiales de trabajo de los cuales parte esta investigación / creación, ya que se utiliza la *ruina* como aproximación estética, metodológica, política y ética. Claro está, nos centramos en la gente que vive en esas *ruinas* y vuelve a habitarlas en medio de su devastación (Das, 2008); por eso la articulación entre memoria, cuerpo y violencia es una de las principales en este trabajo.

El rehabetar los espacios de devastación comienza desde la cotidianidad, razón por la cual me interesa lo banal, lo “insignificante” y lo “ordinario”, ya que es ahí donde podemos encontrar ese pasado inscrito materialmente en el presente. Es el caso de la *casa herida* de la Comunidad de Paz de San José de Apartadó, la cual fue ocupada para comenzar el retorno a Mulatos, una de las veredas de donde habían sido desplazadas muchas familias de la comunidad. Esta casa tiene todas sus paredes bombardeadas, con grafitis de las brigadas del Ejército, las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) y la guerrilla. A través de estos se puede entreleer y percibir las huellas de los agentes de tales escenarios de terror. Sin embargo, dicha casa comenzó a ser rehabetada por Marina, una de las mujeres líderes de la comunidad de paz, quien lleva consigo una historia de violencia inscrita en su cuerpo, desde los años cincuenta, cuando su papá, su esposo y hasta sus hijos fueron asesinados.

Hoy en día, Marina vive en esa casa bombardeada. Impulsa el retorno de algunas familias de la comunidad a Mulatos, al tiempo que vive con la incertidumbre de ser desplazada nuevamente debido a las amenazas que le llegan día a día. Ese gesto de ocupación, de rehacular la *casa herida*, es una manera de volver a darle sentido a lo que fue totalmente fracturado y robado por el terror. Una forma de reconstruir y *reparar su cotidianidad*. Estos actos plantean preguntas como: ¿qué significa reparación?, ¿cuáles son los actos que verdaderamente permiten “continuar” en medio de esos residuos y fracturas que ha causado la violencia?, ¿qué desafíos nos plantean estos ejemplos para entender lo político y po-ético de las memorias?

A esa casa le han dado por todas partes pero no la han podido tumbar. Yo retorné para respaldar a la gente, para no quedarnos solos, así uno se va dando ánimo mutuamente y siente que el lugar se vuelve a vivir. Hace tres meses comenzamos a regresar, y rozamos y sembramos maíz para que la gente que retornara tuviera que comer. A mí me ha tocado desplazarme. Yo soy viuda que el marido me lo mataron los paramilitares, un hijo, un hermano, mi papá, en la violencia de los cincuenta y bueno [...] entonces uno vive siempre con el miedo diario [...], pero uno va haciendo resistencia, como ocupar esta casa, resistencia a la violencia, así nos maten... como nos han matado. Si a uno le matan un hijo, el marido y uno se va, pues no, eso es la resistencia, quedarse aquí así suene candela [...] irla pasando en medio de esta. (Marina, comunicación personal, 2008)

Me interesa ver cómo esas violencias sedimentadas se encuentran inscritas en las materialidades del presente, cómo se han incorporado en la cotidianidad y en las relaciones de las personas, delineando las *ruinas* que permanecen y, sobre todo, las respuestas y formas de habitarlas. El caso de Marina no implica únicamente rehacular una casa literalmente en ruinas, sino que toda su historia de vida ha estado marcada por las *ruinas* que han dejado las violencias de una región como Urabá, abandonada por el Estado. Violencias desencadenadas por los intereses de las economías legales (como el banano) e ilegales (narcotráfico, tráfico de armamento, etc.) que buscan apropiarse de tierras y rutas; la militarización de la región y, en general, miles de violencias que se entrecruzan y que han dejado las *ruinas* sobre las que hoy la comunidad de paz intenta construir nuevos proyectos de vida.

Hablar de la imagen-ruina, en sentido metafórico y en sentido material, permite acercarnos a esas imágenes cargadas de tiempo

que cuestionan tanto el pasado como el futuro. Como lo señala Benjamin, la imagen interviene históricamente en la producción de significado, es decir, alegóricamente, la imagen es la forma en la que Benjamin “lee” la historia. Esto implica captar las imágenes y sonidos que rodean las *ruinas*, como los silencios de las *casas violadas*, los rumores que llegan sobre el regreso de los paramilitares, el sembrar nuevamente tierras abandonadas, los sonidos de las pisadas que generan las peregrinaciones al caminar otra vez por lugares donde la muerte ha predominado, el gemido del chivo que se vuelve a sacrificar en el territorio del que fueron desplazados hace varios años. Trabajar contra la *desrealización de la pérdida* (Butler, 2006) implica crear espacios de duelo para que los lugares de devastación puedan de nuevo ser habitados y resignificados. Así, la *ruina* es una metáfora evocativa con una perspectiva crítica.

TEXTURAS DE LAS MEMORIAS Y SUS PROCESOS DE TRADUCCIÓN

Al referirme a *texturas de las memorias* busco hacer énfasis en las múltiples conformaciones temporales y gramáticas del sentido de lo temporal, lo cual nos impide quedarnos en categorías y puestas en escenas estandarizadas, como memoria igual a testimonio, o monumentos o archivos, etc. Por el contrario, situarnos en la complejidad de los sentidos y sentires de la temporalidad nos obliga a buscar y explorar otras tramas donde se puedan encontrar e imaginar diferentes formas de ser-en-el-tiempo (Grossberg, 2000). Como lo mencioné antes, parto de una etnografía de las *ruinas*, una etnografía de las memorias de la violencia, para aproximarme a las nuevas configuraciones políticas y po-éticas de las memorias que estos escenarios están reconfigurando y transgrediendo al visibilizar lo no visible, hacer escuchar los silencios, darles un lugar a los espectros y nombrar lo innombrable.

Esclava no soy, esclava no soy, esclava no soy...
Del África me sacaron atada de pies y manos.
Dizque no teníamos alma, mucho menos corazón,
que éramos fieras salvajes sin ninguna compasión.
Decían que éramos esclavos, pero yo esclava no soy...
Esclava no soy, esclava no soy, esclava no soy...

Hoy nos siguen oprimiendo, ya no nos dejan vivir,
nos sacan del territorio, nos causa mucho dolor.
Luchemos pa' que termine esa discriminación,
cojámonos de las manos, cantemos esta canción.
Esclava no soy, esclava no soy, esclava no soy...
Hoy nuestros niños se mueren de hambre o desnutrición,
los abuelos, de tristeza de ver esta situación.
Que toda Colombia entera sepa de nuestro dolor...

Escuché esta canción, *Esclava no soy*, en un encuentro del PCN en Tumaco. En medio de un almuerzo, Francia Mina, una mujer del alto Cauca, líder del PCN, comenzó a cantarla espontáneamente; a partir de ahí la conocí y empezamos a conversar. Según ella, comenzó a componer canciones desde que se interesó por:

[...] la lucha de su gente, cuando un día un señor llamado Naka Mandinga le comenzó a hablar de la esclavitud y que las *tropas* (trenzas) que ellas se hacían en el cabello en la época de la esclavitud eran mapas para emprender la huida. Entonces, las mujeres se hacían las trenzas y los señores veían cómo estaba tejida la huida. Fue una lucha que ellos dieron y por eso nosotros no podemos ser mediocres y dejar esa lucha ahí, esa lucha libertaria tiene que seguir y tenemos que continuar luchando para dignificar nuestros pueblos. Hoy las tierras que tenemos las comunidades negras fueron tierras conseguidas con sangre que derramaron nuestros ancestros. Por eso tenemos que seguir luchando para crear condiciones dignas para nuestra gente. (Entrevista con Francia Mina)

Estas *tropas* evocan las texturas de la memoria encarnadas en el cuerpo y hablan al mismo tiempo de cómo este no es solo la presencia física del individuo en el mundo, sino también donde el pasado ha dejado su marca (Fassin, 2007). La historia encarnada en el cuerpo es el lugar en el que coexisten el pasado, el presente y el futuro. Para Francia Mina, esas *tropas* hacen parte de la lucha de su gente, tanto en la época de la esclavitud como en la actualidad, por la responsabilidad que tienen ellos de seguir con esa misma lucha. A partir de estos planteamientos podemos acercarnos a la memoria y la experiencia como generadoras de geografías y subjetividades, es decir, el tiempo pensado espacial y corporalmente y el espacio y el cuerpo pensados temporalmente. Desde este lugar sitió el presente trabajo, en medio de los intervalos entre temporalidades, corporalidades y espacialidades.

Las texturas de la memoria relacionadas con prácticas musicales y corporales no las podemos entender solamente a la

manera de testimonios narrados, como analogía del lenguaje textual, ya que hacen parte de otras formas de sentir, de recordar, de expresar, de producir conocimiento, al tiempo que son medios de realización del duelo. Son ejemplo de aquello que Ochoa (2006) denomina *acustemología de la violencia*. Desde esta perspectiva, se complejiza la relación entre estética musical, imaginación social, adversidad, sufrimiento social y político, ya que permite una aproximación hacia cómo se inscriben esas historias de violencia en las prácticas musicales, en los modos de conocimiento y sentido que se generan desde lo musical. Al mismo tiempo, esto nos lleva a pensar en unas políticas de lo acústico (Ochoa, 2006), en las cuales la materialidad de lo sonoro nos habla de los silencios asumidos, los silenciamientos obligados, las prácticas de dar voz y escuchar, la no escucha y lo audible. Las violencias superpuestas con las que han vivido las comunidades negras desde los tiempos de la esclavitud han quedado inscritas a través del sufrimiento en cuerpos y lugares, y de esta manera son la sustancia misma de la conformación de esas subjetividades políticas creadas a través del sufrimiento, la injusticia y la lucha por resistir.

En este sentido, intento traducir la experiencia de la gente que ha vivido y vive en estos escenarios de violencia, al hacer visible la densidad de narrativas, las implicaciones materiales, los espectros que conviven con ellos, y principalmente la rehabilitación de esos espacios y cuerpos. Este proceso de traducción implica situarse al mismo tiempo en el campo de lo irrepresentable e intraducible de esos escenarios de memorias, donde la traducción es un proceso, una práctica sin cierres (Minh-Ha, 2005), que permite estar entre diferentes espacios, audiencias, lenguajes, saberes y texturas.

Una de mis elecciones estéticas para traducir estas experiencias fue contraponer fotos de casas bombardeadas y abandonadas con retratos de la gente, como una forma alegórica de mostrar esas huellas que quedan en el presente y esas ausencias que hacen parte de los cuerpos y paisajes cotidianos. Así mismo, utilicé el trabajo de la artista Elin O'Hara Slavick, *Protesting Cartography* (1998-2005), para crear una yuxtaposición de los mapas bombardeados con fotografías de lugares del Pacífico, y así hacer visibles esas marcas y manchas que quedan en los lugares y cuerpos, muchas de las cuales no son perceptibles, aunque haya transparencias que las hagan aflorar en la cotidianidad.

Ahora bien, trabajar con material fotográfico y de video me ha permitido moverme entre las diferentes velocidades, temporalidades, fracturas y discontinuidades de la imagen y de las memorias. Los ritmos distintos de las narraciones y los alabados en el sur del Pacífico; el sonido de una fogata enardecida en medio del desierto, en conjunto con los testimonios de las mujeres que fueron desplazadas de ahí; los silencios que emanan de las casas abandonadas y maltratadas en medio de la selva del Urabá y el desierto de la alta Guajira, en armonía con los llantos de las mujeres mientras las recorren nuevamente; el sonido de los pasos de la marcha del silencio de Sanjosesito a Apartadó, en yuxtaposición con los helicópteros de las fuerzas armadas que sobrevolaban encima de esta. Así, también, podemos ver cómo la práctica audiovisual no opera exclusivamente en el terreno de lo óptico, sino que llama “la atención a lo táctil, lo sonoro, lo háptico (sensorial) y al fenómeno de la sinestesia” (Mitchell, 2003).

He desarrollado el estilo audiovisual principalmente a través de grabaciones de los eventos realizados por estas comunidades, como marchas, peregrinaciones, recorridos, reuniones, actos simbólicos, la vida cotidiana en esos lugares, material de archivo, fotografías, cultura material y algunas entrevistas y testimonios. Al mismo tiempo, a lo largo del trabajo he hecho énfasis en los escenarios de sonido de cada uno de estos escenarios de memorias, teniendo presente la relación entre lo visual y lo auditivo, y los juegos y montajes que se pueden hacer con ambos a través de varias formas de aproximación y disociación. Otro de los retos de este proyecto es trabajar con los silencios, ya que son parte constitutiva de los escenarios de memorias. Es fundamental pensar en los diferentes lenguajes de los silencios, entendiéndolos no como el vacío o la ausencia, sino llenos de significado y formas de respuesta para enfrentar el terror.



PRÁCTICA Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL: ENTRE LA CARTOGRAFÍA, EL DIARIO Y EL MONTAJE

*Redescubrir la “mirada” de la cámara
y el poder creador del montaje.*
Nelly Richard

Diario

Entender el diario (tanto a nivel visual como escrito) como parte de esta práctica audiovisual implica pensar en el espacio que genera para plasmar fragmentos de experiencias, reflexiones, meditaciones, impresiones o asociaciones, entre otros. Esto da la oportunidad de recolectar memorias en diferentes momentos y espacios, y a partir de estas crear constelaciones que conecten el presente con posibles futuros y a través de inesperadas yuxtaposiciones (Taussig, 2003).

El diario al que me refiero sería una mezcla entre el conocido diario de campo de los antropólogos, que hace parte de la práctica etnográfica y es el espacio donde se permite una gama variada de anotaciones, que incluyen impresiones, sensaciones, la articulación entre los planteamientos teóricos y las descripciones de las experiencias observadas, las conversaciones y los encuentros, y el *sketch* visual con el que trabajan muchos artistas, documentalistas, fotógrafos y cineastas para comenzar a explorar sus proyectos visuales. Un ejemplo del *sketch*-diario visual es el trabajo de Jonas Mekas. Sus diarios filmados dejan ver sus modos de asombrarse, acercarse e indagar en relación con lo que está registrando; la cámara funciona como un lápiz que delinea las sensaciones e impresiones. Enciende la videocámara según la intención del momento, sin un plano preciso, y es en el montaje donde le da cierta sucesión⁷.

Podemos entender el diario como un espacio de experimentación, donde uno constantemente se mueve entre la distancia y la intimidad por medio de repeticiones y diferentes ritmos que van desde lo banal y ordinario de los encuentros, reacciones e impresiones, hasta descripciones densas articuladas con planteamientos teóricos. Así, esta multiplicidad de movimientos entre el adentro y el afuera, lo externo y lo interno, hace parte del trabajo en forma de *collage*-montaje que nos lleva a explorar diferentes espirales de tiempos y espacios. Presento a continuación un fragmento de mi diario de investigación:

7. Véase el sitio web oficial de Jonas Mekas:
<http://www.jonasmekas.com/>

Hay momentos en los que siento el impulso de sacar mi cámara y filmar, como parte de todo el acto *performativo* que está sucediendo; por ejemplo, en la marcha del silencio de Sanjosesito a Apartadó, o en el evento realizado por el PCN para conmemorar la muerte del río Anchicayá. En estos encuentros he percibido que el mismo acto de filmar hace parte de lo que está sucediendo, es decir, ser testigos constituye también parte del significado de esos momentos y de lo que estas comunidades quieren generar y transmitir. Pero también hay situaciones en las que he creído que la cámara invade, atropella y es mejor retirarla; instantes espontáneos en los que se generan *shocks* de intimidad y complicidad. Una noche en Bahía Portete, me quedé conversando con Karmen y Josefa. Fueron saliendo en medio de la charla los sueños que ellas constantemente tenían, relacionados con la masacre, los dolores en el cuerpo que les habían quedado después de este evento [...] y sus tristezas cotidianas. Deseos de filmar frenados por instantes de intimidad, pero a la vez siempre tratando de buscar la intimidad a través de lo visual.

¿Un documental sobre el recordar?, ¿las memorias?, ¿el tiempo?, ¿las ausencias?, ¿sobre qué? Un intento de unir fragmentos y residuos de memorias e imágenes. Una forma de traducir esas memorias a la deriva en medio de lo intraducible. En medio de lugares devastados, la ropa se seca al viento que trae soplos de esperanza..., los deseos e intentos de volver a rehabitar las ruinas. Me detengo y filmo por unos minutos la ropa que mueve el viento y que va cobrando vida poco a poco.

Bahía Portete, por ser puerto natural, hasta hace muy pocos años fue centro de contrabando y economías ilegales, razón por la cual siempre fue ruta deseada y apropiada para el control del poder territorial. Hoy en día, de lo que cuentan que fue el puerto de Bahía Portete, un lugar bastante movido donde continuamente entraban y salían embarcaciones, no queda más que un espacio vacío con apenas algunos rastros de latas y vidrios rotos en la orilla. Al llegar ahí con mi cámara, trataba de capturar algo que hiciera visible lo que había sido ese puerto, una pista que mostrara las ruinas de un sitio que, por sus condiciones naturales y geográficas, había sido una ruta impregnada de historias de violencia, abandono y olvido. Me quedó solo la opción de filmar el vacío que dejaron esos sedimentos de historias. ¿Hacia dónde podría enfocar la cámara?

Cartografía

Entiendo la cartografía de los escenarios de memoria de la violencia, siguiendo a Certeau (1984), como una forma de mapear a través las prácticas de lugar, a partir de la vida cotidiana; es

decir, se contraponen la manera de documentar por medio de la cronología, los datos y hechos, a una que surge de la yuxtaposición de historias personales, canciones, momentos, encuentros, recorridos, sonidos, silencios, entre otras fuentes de información y expresión que se salen de los parámetros de los registros oficiales y cuya sustancia es la cotidianidad. Acercarme a los diferentes escenarios de memorias en términos de cartografía me permitió darme cuenta de su complejidad y del reto tan grande que es “documentarlos” y “traducirlos”, en medio de su múltiple conformación por silencios, actos *performativos*, objetos, cuerpos, espectros, cantos, dolor, deseos y, en general, un sinnúmero de elementos.

Esta cartografía se ha enfocado principalmente en tres regiones que han sido marginadas de las dinámicas nacionales y constituyen parte de las regiones periféricas⁸ de los procesos de conformación del Estado-nación: el Urabá antioqueño, el Pacífico sur y la alta Guajira. Sin embargo, su estratégica posición geográfica ha abierto posibilidades para economías legales e ilegales, y consecuentemente han sido lugares donde el conflicto social y político ha alcanzado dimensiones violentas. Se trata de territorios que han estado en disputa por proyectos de domina-

ción y control del Estado, el contraestado y el paraestado (Uribe, 1992). Han sido constituidos por fronteras de guerra y de violencia a través de procesos que han dejado marcas profundas en la trama histórico-política, en el tejido cultural y en los cuerpos

de los pobladores. Las comunidades negras, indígenas y campesinas han vivido en medio del estado de excepción, el cual, a través de diferentes articulaciones de poder, las ha convertido en poblaciones sacrificables (Agamben, 1998). Simultáneamente, como Fals Borda (1986) describe en el caso de las comunidades cimarronas en el siglo XVII, los pobladores de estas regiones también han planteado proyectos alternativos que han resistido con narrativas y propuestas sobre sus territorios.

8. Con los términos centro-periferia y local-global me refiero a las múltiples relaciones y tensiones que existen entre estas partes. En palabras de Nelly Richard, a “las múltiples asimetrías y desigualdades del poder cultural que segregan y discriminan identidades y representaciones” (2007, p. 83).

Collage

En este proyecto, el montaje es entendido como un *collage*, es decir, como una práctica que consiste en ensamblar fragmentos en un todo unificado pero no cerrado. La relación del video, la fotografía y el sonido con el montaje hace parte de la idea misma de la historia como montaje, es decir, fuera de una temporalidad lineal y homogénea. Sin embargo, el *collage* permite entender la historia en medio de interposiciones y coaliciones temporales.

Así, el uso de sonidos de pulsión y de latidos, junto a la yuxtaposición de los mapas con los retratos y lugares descritos anteriormente, es un intento de evocar las pulsaciones, los sonidos y silencios que laten en los escenarios de terror. Ensamblar lugares vacíos y abandonados con voces que evocan memorias y momentos vividos y deseados, con el objetivo de remitir a las sedimentaciones temporales, nostalgias y deseos de los que están cargados estos lugares. Una de las imágenes con las que abre el documental es la de Meme, una de las mujeres de Portete, sentada en una de las casas que hoy se encuentran en ruinas en completo silencio; apenas se escucha la fuerza del viento.

La intención de esta escena es transmitir la fuerza *performativa* del silencio y lo que este murmura. No es explicar el hecho, lo sucedido, sino comunicar los silencios que habitan esas ruinas y lo que implica volver a habitarlas. Igualmente, se logra percibir esto en una escena en la vereda de Mulatos, al juntar fragmentos de la casa herida. A través de ellos se ven las heridas que ha sufrido la casa y, al mismo tiempo, se ve la casa nuevamente ocupada, el fogón prendido, las hamacas colgadas, el machete en la puerta y la ropa extendida. Entre imagen e imagen hay transparencias que dejan ver lo que va dejando la imagen anterior, los residuos que conforman las memorias.

El montaje / *collage* cambia la linealidad por el ensamblaje de fragmentos, lo que permite que la crítica cultural y la imaginación interactúen. Aproximarse a los escenarios de memorias a través de las ausencias y presencias que conforman el presente es también entender el montaje en medio de estos dos. Trabajar con fragmentos, silencios, sonidos, velocidades, vacíos, narraciones y canciones implica visibilizar algunas cosas y dejar intangibles otras, que al mismo tiempo conforman lo tangible. Precisamente en medio de estas tensiones es que se trabaja el montaje y estas

constituyen los escenarios de memorias. Por ejemplo, retomar los silencios que habitan las ruinas, tratar de hacerlos visibles, implica trabajar con las invisibilidades que conforman las imágenes y los sonidos; por medio de asociaciones, ritmos y pausas podemos explorar esta transmisión. Una de las escenas de los recorridos por las *casas cementerio* de Portete, como las llaman las mujeres de la asociación, es el ojo-cámara que recorre, dibuja y delinea estas ruinas. En la barra del audio de la tabla de edición están los sonidos de las pisadas que entran y salen de las casas, hay espacios donde se impone el silencio. El juego con las voces a través del montaje también ha sido una forma de intercalar testimonios con mis reflexiones, cantos con rumores, pisadas con murmullos. Esto ha permitido una construcción del ritmo a través de estas y una puesta en escena de las texturas de las memorias.





* * *

Trabajar a través de estos procesos textuales (visual, sonoro y textual) hace posible situarse desde una perspectiva *performativa*, es decir, en medio del modo en que estas texturas de las memorias actúan, de ese exceso que cargan y que desborda su significado designativo (Derrida, 1994). Desde ahí se ubican las políticas y po-éticas de las miradas y del tiempo que se pretenden desplegar y hacer resonar, con el fin de proponer reconfiguraciones de lo temporal y de lo óptico. Nos hallamos en el campo de lo que Derrida denomina *la dimensión trágica de la significación*, que menciona a propósito del concepto de *opacidad*, el cual nos sirve para hablar de la necesidad de situarnos en la opacidad de las imágenes (de lo que muestra y tapa la imagen, de su visibilidad e invisibilidad), en contraposición a la banalización de la mirada, y a partir de ella reclamar la necesidad de la creatividad estética con potencia política (Martín-Barbero, 2010).

Asimismo, este trabajo tiene como principal objetivo reflexionar sobre las políticas y po-éticas de locación, desde los *conocimientos situados* en los que producimos conocimientos. Un pensar con el cuerpo y desde este, que nos permite generar sentido, es decir, una posición a partir de la vulnerabilidad y la intimidad donde se producen nuestras relaciones con los otros y con el mundo. Al respecto, Butler nos recuerda esa búsqueda de la humanización, en la que “la tarea por venir consiste en establecer modos públicos de mirar y escuchar que puedan responder al grito de lo humano dentro de la esfera visual” (Butler, 2006, p. 183). Este proyecto es una manera de pensar sobre nuestro trabajo en la academia y sobre nuestras producciones culturales implicadas en las políticas y po-éticas de la producción de conocimiento; de imaginar e inventar formas novedosas de aproximación y traducción de esos excesos e indeterminaciones que nos están presentando los contextos en los que trabajamos, vivimos, deseamos, amamos, etc. Los procesos textuales sobre los que este trabajo se desarrolla parten de estos enunciados y se basan en el montaje entre la forma y el contenido, lo visual y lo textual, lo sensorial y lo afectivo, lo material y lo metafórico, lo reflexivo y lo descriptivo, lo espacial y lo temporal, a partir de la necesidad de explorar lenguajes y gramáticas que permitan hablar de lo desarticulado, lo banal, los residuos, las fracturas y los excesos de las memorias de la violencia.



"Nosotros no hemos sido capaces de limpiar esos lugares..."



... porque todavía están manchados de sangre"

Mapas de la artista Elin O'Hara Slavick, *Protesting Cartography*, en yuxtaposición con fragmentos de imágenes de los escenarios de memorias del Pacífico sur.

REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. (1998). *Quelche resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.
- APARICIO, J. R. (2009). *Rumors, Residues and Governance in the Best Corner of America: A Grounded History of the Human Limit*. Tesis de doctorado no publicada, Departamento de Antropología, Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill.
- BENJAMIN, W. (1968). *Illuminations, Essays and Reflections*. Introducción de H. Arendt. New York: Schocken Books.
- BENJAMIN, W. (1997). *Walter Benjamin, sul concetto di storia*. Torino: Einaudi.
- BUCK-MORSS, S. (1991). *The Dialectics of Seeing*. Massachusetts: MIT Press.
- CERTEAU, M. DE. (1984). *The Practices of the Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- FALS-BORDA, O. (1986). *Historia doble de la costa*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 3 vols.
- BUTLER, J. (2006). *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence*. London, New York: Verso.
- CORTÉS SEVERINO, C. (2007, enero-junio). Escenarios de terror entre esperanza y memoria. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, Universidad de los Andes, 4 (*Violencia, reparación y tecnología del recuerdo: perspectivas desde África y América Latina*), 164-186.
- CORTÉS SEVERINO, C. (2009a, julio-diciembre). Recolecciones sonoras y visuales de escenarios de memorias de la violencia. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 9, 165-197.
- CORTÉS SEVERINO, C. (2009b). Scenari di memorie del conflitto armato colombiano da una prospettiva etnica e di genere. *I Quaderni del Ramo D'oro*, Università di Siena, 2, 204-225.
- DAS, V. (2008). *Sujetos del dolor, agentes de la dignidad*. Editado por F. Ortega. Bogotá: Colección Lecturas, Centro de Estudios Sociales, (CES), Universidad Nacional de Colombia.
- DELEUZE, G. (1989). *Cinema 2, The Time-Image*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- DERRIDA, J. (1994). *Specters of Marx. The State of The Dept, The Work of Mourning, and the New International*. London, New York: Routledge.
- FASSIN, D. (2007). *When Bodies Remember. Experiences and Politics of AIDS in South Africa*. California Series in Public Anthropology. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

- FELDMAN, A. (1991). *Formations of Violence. The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*. Chicago: The University of Chicago Press.
- FELDMAN, A. (1996). From Desert Storm to Rodney King via ex-Yugoslavia: On Cultural Anaesthesia. En C. Nadia Seremetakis (Ed.), *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity* (pp. 87-108). Chicago: The University of Chicago Press.
- GROSSBERG, L. (2000). History, Imagination and the Politics of Belonging: Between the Death and the Fear of History. En P. Gilroy, L. Grossberg & A. McRobbie (Eds.), *Without Guarantees, in Honor of Stuart Hall* (pp. 148-164). London, New York: Verso.
- HARTMAN, S. (1997). *Scenes of Subjection, Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. Oxford: Oxford University Press.
- MARTÍN BARBERO, J. (2010). Mutaciones culturales y estéticas de la política. *Revista de Estudios Sociales*, 2 (35), 15-25.
- MATE, R. (2003). *La ética ante las víctimas*. Madrid: Anthropos.
- MINH-HA, T. (2005). *The Digital Film Event*. New York, London: Routledge.
- MITCHELL, W. J. T. (2003). Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. En M. A. Holly & K. Moxey (Eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies* (pp. 231-250). Clark Art Institute and Yale University Press.
- OCHOA, A. M. (2006, diciembre). La materialidad de lo musical y su relación con la violencia. *Transcultural Music Review*, 10. Recuperado el 3 septiembre de 2010, de <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/ochoa.htm>
- RIAÑO-ALCALÁ, P. (2006). *Dwellers of Memory: Youth and Violence in Medellín, Colombia*. New Jersey: Transaction Publishers.
- RICHARD, N. (2007). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- SEREMETAKIS, N. (1996). *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- STOLLER, A. L. (2008). Imperial Debris: Reflections on Ruins and Ruination. *Cultural Anthropology*, 23 (2), 191-219.
- TAUSSIG, M. (2003). *Law in a Lawless Land. Diary of a Limpieza*. New York: The New Press.
- URIBE, M. T. (1992). *Urabá: ¿región o territorio?* Medellín: INER-Corpouraba.

PROYECTOS ARTÍSTICOS

O'HARA SLAVICK, E. (1998-2005). *Protesting Cartography or Places the United States Has Bombed*. Recuperado en enero de 2009, de <http://www.unc.edu/~eoslavic/projects/bombsites/index.html>

FILMOGRAFÍA

MEKAS, J. (Director). (1969). *Walden-Diaries, Notes and Sketches*. New York: Criterion Collection.

MINH-HA, T. (Directora). (1982). *Reassemblage*. New York: Women Make Movies.

MINH-HA, T. (1991). *Shoot for the Contents*. New York: Women Make Movies.

VARDA, A. (2000). *Les glaneurs et la glaneuse*. Paris: Zeitgeist Video.