



Boletín de Antropología Universidad de
Antioquia

ISSN: 0120-2510

bolant@antares.udea.edu.co

Universidad de Antioquia
Colombia

Montoya Arango, Vladimir; Arango Rendón, Germán
Territorios visuales del tiempo y la memoria. Exploraciones metodológicas en la vereda Mogotes del
municipio de Buriticá (Antioquia, Colombia)
Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, vol. 22, núm. 39, 2008, pp. 185-206
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55711908008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Territorios visuales del tiempo y la memoria. Exploraciones metodológicas en la vereda Mogotes del municipio de Buriticá (Antioquia, Colombia)¹

Vladimir Montoya Arango

Instituto de Estudios Regionales, Universidad de Antioquia

Grupo de Investigación Estudios del Territorio

Dirección electrónica: vladimir@iner.udea.edu.co

Germán Arango Rendón

Instituto de Estudios Regionales, Universidad de Antioquia

Grupo de Investigación Estudios del Territorio

Dirección electrónica: elinstantaneo@yahoo.com

Montoya Arango, Vladimir y Arango Rendón, Germán. 2008. "Territorios visuales del tiempo y la memoria. Exploraciones metodológicas en la vereda Mogotes del municipio de Buriticá (Antioquia, Colombia)". En: *Boletín de Antropología* Universidad de Antioquia, Vol. 22, N.º 39, pp. 185-206. Texto recibido: 21/03/2008; aprobación final: 02/06/2008.

Resumen. Este artículo aborda la relación entre el territorio y la memoria con el trasfondo de la violencia, partiendo de la revisión de estos conceptos desde la teoría social con el complemento de los aportes de la antropología audiovisual. Se presentan la ruta metodológica y los aprendizajes logrados en la implementación de ejercicios de reconstrucción de memoria en la vereda Mogotes del municipio de Buriticá (Antioquia, Colombia), haciendo énfasis en las estrategias desplegadas para fortalecer el vínculo entre la etnografía y el trabajo audiovisual y descubriendo tanto la potencia ética como las posibilidades que abre esta labor interactiva para la gestación de un efectivo diálogo de saberes y la construcción conjunta de conocimiento. Al final se incluyen algunas reflexiones que son guía para el desarrollo de esta metodología y su implementación en otros contextos.

Palabras clave: memoria-historia, territorio, violencia, antropología audiovisual, Mogotes (Buriticá, Antioquia, Colombia).

1 Este artículo es producto del proyecto "Memorias y cartografía social como instrumentos para la gestión territorial y la autonomía", adelantado entre agosto y diciembre de 2007 con la financiación del Instituto de Estudios Regionales y la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia, con el apoyo de la Corporación CIER.

Visual territories of time and memory. Methodological explorations in Mogote in the municipality of Buritacá (Antioquia, Colombia)

Abstract. This article examines the relationship between territory and memory with the background of violence, beginning with the review of these concepts from social theory and complemented with ideas from audiovisual anthropology. It offers the methodological route and the results attained in the implementation of reconstruction exercises in memory in the area of Mogotes in the municipality of Buritacá (Antioquia, Colombia), emphasizing in the strategies used to fortify the relation between ethnography and audiovisual work, and discovering the ethical potentiality as well as the possibilities that such interactive work opens for the generation of the effective dialogue of knowledges and the co-construction of knowledge. Finally, some reflexions are included as a guide for the development of this methodology and its implementation in other contexts.

Keywords: memory-history, territory, violence, visual anthropology, Mogotes (Antioquia, Colombia).

Introducción

En los últimos años la memoria colectiva, que había sido un campo relegado después de sus desarrollos primigenios en la sociología del siglo anterior, ha recobrado fuerza inusitada al irrumpir en el campo de la interpretación del conflicto y proveer herramientas analíticas ancladas en la vivencia y la experiencia de violencia por parte de sus propios actores. La memoria, pasando de ser una narrativa inerte o un mero compendio de recuerdos y retazos de historia congelados en imágenes y objetos, ha comenzado a mostrar su potencia como argumento social para la disputa de los órdenes monolíticos contenidos en el relato histórico del pasado, con lo cual, además de instrumento analítico de la teoría social, ha basado su fecundidad en la relación que posibilita entre las gentes y sus espacios vividos; entre sus recuerdos, sus olvidos y sus imaginaciones de porvenir, lo que no dudamos en llamar *memorias de futuro*. No en vano, diversos grupos y organizaciones se movilizan de manera cada vez más creciente por su derecho a la memoria. En este contexto queremos promover el uso creativo de diversas estrategias metodológicas —en el marco de una apertura epistémica hacia la horizontalidad de los saberes— para fortalecer las formas actuales de investigación sobre la relación territorio/violencia, de manera que no se desconozca el papel central de las gentes, sus recuerdos, sufrimientos, memorias acalladas y búsquedas inconclusas, y tampoco de sus ilusiones, esperanzas, horizontes imaginados y recreados en el presente.

En las zonas afectadas por el conflicto armado, la(s) memoria(s) social(es) se erige(n) como estandarte de un saber relegado, compuesto de fragmentos de vida impregnados con los remanentes de la violencia en una sociedad que ha vivido el reconocimiento del *otro* desde el enfrentamiento y que ha establecido la fuerza como argumento del ser social. Por ello, dichas memorias componen un mosaico disperso en territorios remotos que, aun desconectados físicamente, están articulados por los hilos invisibles que entrelazan vivencias comunes: el dolor y la pérdida suelen ser un patrimonio repartido ampliamente. Podríamos preguntarnos, entonces, ¿por qué

no logran romper las presiones de la violencia los sentidos de lo colectivo y cómo logran mantenerse ciertas articulaciones comunitarias que le anteceden?

Reconocemos con ello que la violencia, ejercida como una acción que se pretende inobjetable, termina siendo contestada, reclamada o contrapuesta por acciones (u omisiones) colectivas que trazan estrategias sociales para resistir/contener el embate de los actores armados o de los poderes que secundan. Partimos de postular que en el fondo de las experiencias de desarraigo territorial impulsadas por el accionar del conflicto subyace una intensa potencia creativa que liga las comunidades con sus territorios, y que expresa estrategias —tácitas las más de las veces— por medio de las cuales mantienen o recrean sus modos de pervivencia y reproducción social.

En conexión con la discusión precedente, este artículo nos acerca a la exploración metodológica emprendida en la vereda Mogotes del municipio de Buritica (Antioquia), en lo que se refiere al proceso de investigación participativo que permitió realizar un ejercicio colectivo de reflexión en torno a preguntas como estas: ¿cuál(es) es (son) la(s) memoria(s) social(es) que da(n) cuenta de lo que ha significado la experiencia de la violencia? ¿Es posible retomar la(s) memoria(s) silenciada(s) y lograr que aflore(n) y dialogue(n) para reconstruir el tejido social fragmentado? ¿Cómo convertir el conocimiento/praxis del territorio en un instrumento discursivo que propicie un proceso social de reflexión sobre la exclusión y la marginalidad? Asumimos aquí, en la perspectiva de Todorov (2000: 16), que la memoria es selectiva y que por tanto su definición no está dada por su oposición con el olvido, sino que se relaciona con la tensión entre la conservación y la supresión de fragmentos del pasado. Esto permitió plantear como hipótesis que, en la experiencia social de la(s) violencia(s) en la vereda Mogotes, coexisten formas de olvido intencionadamente asumidas como estrategia social de resistencia a los efectos del conflicto armado, con silenciamientos impuestos a las memorias que están en contravía de ciertos actores del conflicto mismo.

Mogotes, término de raíz indígena que significa “túmulos”,² es el apelativo común de una vereda que oficialmente se denomina Cabecera del Llano. Está emplazada en la Cordillera Occidental, a 600 msnm en la margen izquierda del río Cauca y en el sitio de confluencia con la quebrada La Mina, en jurisdicción del municipio de Buritica. La vereda cuenta con aproximadamente ciento quince habitantes, integrados en 17 familias, mayoritariamente adultos mayores, adolescentes y niños. Allí funciona una escuela primaria pública y se ofrece un bachillerato rural sustentado en el “sistema de aprendizaje tutorial” administrado por convenio entre la corporación CIER y la Secretaría Departamental de Educación, y que cuenta actualmente 22 estudiantes (12 hombres y 10 mujeres), algunos provenientes de la vereda Angelina. En el proceso de ejecución del proyecto “Memorias y cartografía

2 Lo cual es un indicativo de los ostensibles vestigios del pasado indígena dispersos en esta geografía de laderas.

social como instrumentos para la gestión territorial y la autonomía” se realizaron cinco talleres, de ocho horas cada uno, con grupos de aproximadamente veinticinco personas de distintas edades, y adicionalmente vinculando estrategias de trabajo etnográfico y audiovisual con los demás miembros de la comunidad. La actividad económica principal de la vereda es la explotación artesanal del oro, actividad de la que se depende casi totalmente, pues la mayoría de las familias no dispone de tierra alguna distinta a sus lugares de habitación.

En esta vereda se recuerdan, con especial significación, dos experiencias de desplazamiento forzado: la primera hace ya más de 40 años, en la época de la violencia, y la segunda hace tan sólo siete años. Del primer episodio, remanente en los relatos de los mayores, se cuenta cómo la “chusma” llegó hasta el caserío Fortuna, asesinó a varios miembros de la comunidad e incendió el poblado. Era el final de la década de los años cincuenta del siglo xx, y tras la huida río arriba vinieron a instalarse en el actual sitio de Mogotes. El segundo episodio, ocurrido a principios del año 2001, corresponde a una intrusión de grupos paramilitares en la vereda que ocasionó un enfrentamiento armado con miembros de la Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, de lo cual derivó la masacre de tres jóvenes, la destrucción de cultivos, el impacto a las viviendas y el desplazamiento forzado de los habitantes a la cabecera municipal de Buriticá. Aunque podemos considerar estos como los dos episodios más “visibles” de la violencia ejercida sobre la vereda y plasmada en los relatos recogidos, es importante tener en cuenta que la posición geoestratégica del emplazamiento ha hecho que secularmente transiten por allí actores armados, especialmente grupos insurgentes durante la década del noventa y grupos paramilitares tras el suceso del año 2001.

Buscando contribuir a la comprensión de la relación violencia/memoria, se parte de presentar las posibilidades abiertas por la teoría social en el estudio de la memoria colectiva y abordaremos, seguidamente, las contribuciones que a propósito hace la antropología audiovisual. El fruto del acercamiento a estas nociones teóricas y de los ejercicios prácticos que hemos desarrollado en proyectos y búsquedas profesionales anteriores es la ruta metodológica desplegada en el ejercicio de reconstrucción de memoria colectiva en la vereda Mogotes, la cual no solo queremos proponer como una estrategia viable de replicar en otros contextos sino que, además, la postulamos para fortalecer procesos sociales de reconciliación y para acercar el quehacer académico a las comunidades locales.

Del recuerdo a la cognición: la memoria en la vida social

La memoria humana trasciende, en mucho, el simple dispositivo de almacenamiento de información, y es más bien un escenario constante para el posicionamiento del individuo en el mundo: alberga una potencia interpretativa de la experiencia y permite con ello sentar los referentes para contextualizar simbólica y físicamente la existencia, constituyéndose en el vehículo fundamental por medio del cual el

individuo interpreta las relaciones con sus *otros*/semejantes. Maurice Halbwachs fue el pionero en abordar las implicaciones de la memoria en la vida colectiva, logrando articular la memoria con la capacidad del individuo para conocer el mundo y situarse al interior de su grupo social. Según Halbwachs, la memoria está ligada a la percepción, de manera que el recuerdo remite necesariamente a la vida colectiva y cualquier acto de percepción entraña en sí mismo una rememoración. En estas circunstancias, todo conocimiento social está mediado por la memoria colectiva y, aún más, “[...] no existe idea social que no sea, al mismo tiempo, un recuerdo de la sociedad” (Halbwachs, 2004: 343). Así pues, la memoria colectiva se corresponde con el sistema de recuerdos —y olvidos— de la sociedad, pero también enmarca sus guías de acción, permitiendo a la sociedad fraguar sus horizontes a partir de la experiencia vivida y trazando una continuidad entre el pasado y el presente, dimensiones que no se sitúan como antagónicas en una relación dicotómica sino, más bien, como elementos complementarios de una ecuación que equilibra en el espacio social la discontinuidad temporal.

La brecha con el pasado es saldada en la acción de evocar mediante el carácter selectivo de la memoria y no en su carácter verificativo. Con esto, Halbwachs nos lleva a reconocer que la memoria colectiva no da cuenta del pasado en sí mismo, sino del pasado compartido, de la experiencia social de la vida, de manera que lo que perdura es aquello que se inscribe en una trama narrativa³ de conjunto que posibilita la construcción social de significaciones y simbolizaciones mutuamente reconocidas. De esa manera queda resuelta la pretendida dicotomía entre la existencia del individuo y la marcha de la sociedad; los horizontes de sentido se funden en la memoria colectiva donde el individuo se apoya y sustenta para evocar sus recuerdos: “Ciertamente, existen muchos hechos, bastantes detalles de ciertos hechos, que el individuo olvidaría, si los otros no los conservaran para él. Si bien la sociedad sólo puede existir si los individuos y los grupos que conviven en su seno, poseen puntos de vista comunes” (ibíd.: 366).

Sin embargo, es importante reconocer aquí que no solo existen puntos de vista comunes sino también contradictorios, de manera que al interior de la sociedad cohabitan múltiples sujetos colectivos que pueden ser grupos o facciones que no necesariamente están constituidos por la totalidad del colectivo social. En esta perspectiva, retomamos la distinción entre memorias sociales y memoria colectiva, derivada de trabajos como el de Michonneau (2005), quien postula la imposibilidad de que exista una sociedad en la que los individuos compartan exactamente los mismos recuerdos sobre los acontecimientos vividos, pues más bien existen múltiples sujetos colectivos con múltiples memorias. En este mismo sentido, Jedlowski ha llamado la atención sobre el papel que cumplen la pluralidad de “memorias colectivas” en

3 Carácter narrativo que trasciende, por lo menos para nosotros, del relato, del acto de habla, y que abarca también las imágenes y los artefactos, las materialidades en su elocuencia.

la limitación de la manipulación arbitraria del pasado bajo una versión única y en la persistencia de memorias antagónicas sobre el mismo (2001: 36). Asumir que existen distintas memorias sociales nos lleva a interrogar la disputa entre los distintos puntos de vista sobre el pasado: ¿qué se privilegia en la memoria colectiva, qué se conserva y qué se desecha? Este carácter selectivo de la memoria encarna el reto de la sociedad por descubrir la “verdad” contenida en su pasado, reto que contiene un dilema ético sobre lo que se recuerda y lo que se olvida y que ha de ser definitivamente resuelto en el presente, configurando el devenir político de la sociedad. Como ya lo señalara Durkheim, la reconstrucción del pasado es intencionada, derivada del hecho de la existencia de tantas memorias como grupos existen al interior de la sociedad, de donde resulta el que la memoria se convierta en un instrumento privilegiado de integración y cohesión social o, por el contrario, en el escenario fecundo para la dispersión y la atomización.⁴

La pregunta por la “verdad” se constituye en eje primordial de reflexión en las sociedades en las que el pasado traumático y la experiencia permanente del conflicto han sumido la memoria en profundos silenciamientos o en confinamientos que relucen por su injusticia y tienden a perpetuarse, frente al temor de las consecuencias que produciría desatar la memoria y permitir su expresión. Tras parafrasear la pregunta que hiciera el historiador Gonzalo Sánchez (2003) —¿cuánta dosis de “verdad” puede resistir una sociedad como la nuestra?—, habríamos de agregar el interrogante acerca de cuál o qué tipo de memoria es el necesario en aras de trazar una apuesta política cuyos resultados puedan incidir seriamente en los fundamentos en los que se cimienta la solidaridad social: ¿cuánta y cuál memoria del sufrimiento es necesaria para resarcir los males? No es esto un asunto simple, ya que lleva a una seria encrucijada que el mismo Sánchez resume diciendo: “En Colombia, donde ‘el pasado no pasa’ porque la guerra no termina, el culto a la memoria es mucho más ambiguo que en estas historias ya consumadas,⁵ puesto que puede cumplir una función liberadora, pero puede también producir efectos paralizantes sobre el presente” (2003: 19). La multiplicidad de relatos contenidos, las versiones encontradas, las rememoraciones que idealizan o satanizan, en últimas, la pluralidad narrativa, convierten la memoria en artífice de un pasado que se adviene sobre el presente, en el que inscribe, graba o intencionadamente desvanece hechos y actores.

El encuentro dialógico de esos múltiples relatos, la confrontación con la “verdad” del otro, subjetiva y militante, surgida de su “punto de vista” y de su experiencia como sujeto de un devenir conflictivo, es la herramienta propicia para la reconstrucción de la unidad social fragmentada por la confrontación y para la

4 Las alusiones a los planteamientos de Durkheim en relación con el papel del pasado en la vida social se derivan de la revisión que hace Bárbara Misztal (2003).

5 El autor citado hace referencia a países en los que el conflicto se dio por “terminado”, tales como Sudáfrica o los países centroamericanos.

expresión del dolor contenido, y además es el escenario fecundo para el rescate de las visiones compartidas, de los vínculos que se mantuvieron o que emergieron durante los conflictos y de los afectos y encantamientos que la violencia no pudo resquebrajar. Tzvetan Todorov, al ocuparse de esta cuestión, señala categórico: “Para que la colectividad pueda sacar provecho de la experiencia individual, debe reconocer lo que ésta pueda tener en común con otras” (2000: 38). Así pues, es la circulación de las memorias, su puesta en común, la emergencia y postulación pública de sus relatos y de sus huellas disfrazadas o escondidas, el reconocimiento de sus gramáticas que operan más allá de lo verbal y penetran en el paisaje, lo que permite que la memoria adquiera ese carácter “ejemplar” que el mismo Todorov invoca: un talante ético-político que, sobre el presente, irradia aprendizajes para reemprender un camino socialmente viable.

Entendemos los ejercicios de memoria como la posibilidad de conjugar las múltiples versiones y los múltiples sujetos que hicieron parte del trasegar compartido: actores, víctimas y espectadores se conjugan en un evocar que revienta las diferencias y que reconoce que la dinámica de la violencia propicia el ingreso de los eventos traumáticos en la memoria pero no puede copar todos los intersticios por los que fluye la rememoración. La memoria también está plagada de huellas que evocan la vida: los cruzamientos entre dolor y añoranza matizan el color sombrío con que los males recibidos tiñen el recuerdo. En Mogotes, algo tan sencillo en apariencia como la construcción de un lavadero es celebrado y marcado con una inscripción que busca hacer recordar el momento en que el agua llegó a la vivienda familiar, tal y como deja verse en la figura 1.

Figura 1. “Pequeños Monumentos”. Fotografía de Germán Arango, *Luckas Perro* (Mogotes, 20 de octubre de 2007)



Pilar Riaño, al analizar la relación de la memoria de violencia con las identidades de los jóvenes en un “barrio marginal” de Medellín, describe así la yuxtaposición de imágenes de muerte y de recuerdos festivos que se asocian con ciertos lugares emblemáticos:

Los lugares, sin embargo, permanecen como palimpsestos donde varias capas de memoria perviven de manera conflictiva, silenciando en algunos casos las memorias culturales de solidaridad y convivencia cultural o en otros coexistiendo. Un lugar puede estar marcado por las memorias de la muerte, el asesinato, el enfrentamiento, la ruptura de relaciones y la destrucción, pero también puede estar marcado por las memorias grupales, momentos de encuentro, fiesta y celebración o por los mitos locales (Riaño, 2000: 25).

La conjugación de esfuerzos de enunciación, de recuperación de un habla silenciada por la violencia, es una tarea que en Colombia aparece urgente, pero sumida en un profundo desinterés o en una intencionada manipulación de los poderes en pugna, preocupados por las posibilidades de interpelación que de allí emerjan frente a ellos. Un pasado de violencia del que no se aprende y que además no parece dispuesto a detenerse se erige entonces como argumento constitutivo de una sociedad cifrada por huellas y marcaciones traumáticas, incapaces de revertir lección alguna en la imaginación del porvenir. En este sentido, Juan Carlos Vélez ha recapacitado a propósito del hecho de que aún no se fomenta la construcción de una memoria social que postule las bases de un “acuerdo mínimo” sobre lo sucedido que permita apoyar la reparación y la reconciliación en consensos sociales para no reiterar los hechos de violencia. Su pregunta, aún nos acompaña, instiga y motiva: “¿Interesa al poder la constitución de ese acuerdo, la exposición de la guerra, el griterío de los silenciados históricamente?” (Vélez, 2003: 57).

El universo visual de la memoria: lo fílmico y lo fotográfico como dispositivos de evocación y representación

Estamos en ese espacio dialógico, cuya puesta en perspectiva nos hemos cruzado con frecuencia. La cámara no es una simple mirada destinada a transmitir, un instrumento de comunicación del que deseáramos solamente que permita la transmisión comprensible de un mensaje.

Es un interlocutor, del que percibimos cómo se familiariza progresivamente con un universo que aprende al mismo tiempo que intenta ensañárnoslo

Marc Henri Piault

Reconocer que las posibilidades de lo visual, para la antropología, van más allá de una simple mejora en la recuperación de la información, no es algo que se haya logrado de manera sencilla y espontánea. Transitar de una perspectiva instrumental de la imagen a una conciencia de la imagen como representación, como lugar de encuentro, implicó pasar por el reconocimiento de la subjetividad, así como del conocimiento —la realidad— como construcción (Buxó, 1999: 2), en la que tanto el *observador* como el *observado* se disponen en una relación que nunca será horizontal

y en la que deben reconocerse unas posibles relaciones dialécticas. Para hablar de esta reflexividad en el uso de la imagen en la antropología, expondremos algunos ejemplos en los que se puede observar el entrecruzamiento de intereses teóricos, políticos y contextuales que son pertinentes para abordar teórica y metodológicamente la actualidad de la representación audiovisual y sus usos en la investigación; específicamente, en lo que se refiere a la recuperación de memorias, encontramos que los contextos de dominación de la ciencia occidental están marcados por lo visual (Piault, 2002: 13-18, 33).

La antropología visual no recoge para los estudios sobre las memorias un texto acabado, sino que abre un espacio para la interacción de las representaciones en pugna: las del investigador y las de sus “investigados”. En nuestro medio, la investigación desarrollada por la antropóloga Pilar Riaño en el barrio Antioquia de Medellín —aun cuando no se trata de un trabajo explícitamente construido desde la antropología visual— da cuenta de lo que significa ese choque de representaciones y de los contenidos y significaciones de las memorias. En su trabajo con un museo ambulante montado en un autobús que exhibía diferentes objetos aportados por los habitantes de esta zona, Riaño pone en evidencia que “El énfasis de las representaciones sociales institucionalizadas en la caracterización de los habitantes de este barrio como en otros peligrosos, ha silenciado las experiencias y memorias traumáticas y dolorosas de sus habitantes y los modos creativos y recursivos desde los que han mantenido un cierto sentido de dignidad” (2000: 29). También en esta dirección, nuestra propia experiencia de trabajo antropológico audiovisual en la ciudad nos llevó a desarrollar, entre los años 2003 y 2005, una etnografía visual sobre la periferia, en la que no fueron nuestros ojos los encargados de construir un discurso sobre lo que eran estos lugares sino que, bajo la metodología de transferencia de medios consistente en entregar la cámara a los sujetos, fueron ellos quienes construyeron narrativas acerca de sus espacios y la manera como los vivían, trasladando la centralidad en la interpretación de un territorio hacia los modos como este es simbolizado y *resignificado*.

Para sustentar esta perspectiva de trabajo es de suma importancia el legado que recibió la antropología visual de los trabajos producidos durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo anterior. Fue en aquel tiempo en el que se dio una revalorización de la imagen como dispositivo de memoria y como herramienta etnográfica, debido en parte a la crisis que se originó en la antropología textual y en las corrientes documentales, pero ante todo a las búsquedas semiológicas del posestructuralismo y del cinema *verité*, así como los aportes que desde la estética se ofrecieron en torno al reconocimiento del sujeto en la obra plástica. El cinema *verité*, fundado por Jean Rouch y Edgar Morin inspirados por el trabajo y las ideas

de Robert Flaherty y Dziga Vertov,⁶ propone observar la cotidianidad como forma de arte (Sánchez-Biosca, 2004: 229). Rouch se había interesado por el tema de la imagen desde los años cuarenta, y conjugando su formación antropológica y su conocimiento sobre las artes cinematográficas fue quizá el primer investigador que se dedicó por completo a la antropología audiovisual, realizando una extensa filmografía en África y llevando después la cámara a las calles de París con el propósito de captar la cotidianidad, para lo cual registró encuentros casuales con transeúntes en donde el proceso de filmación quedaba en evidencia. Entre sus planteamientos más importantes se encuentra la propuesta de implementar metodologías reflexivas en la realización de los filmes etnográficos, con lo cual postulaba la necesidad de que las creaciones audiovisuales pasaran de las manos de los investigadores a las manos de los protagonistas, para así lograr el tan anhelado “punto de vista nativo”. A partir de entonces se reconoce que lo etnográfico de una imagen no se encuentra ligado solamente a su contenido, sino al contexto en el que es producida (Pink, 2001: 50), ya que el caudal de significados que carga consigo una imagen hace de ella una carta abierta de posibilidades semánticas que solo se encadenan y redireccionan a partir de la mirada. Sin embargo, no podemos desconocer que desde el artificio, desde la intención creadora, se demarcan los referentes a partir de los cuales se permite la observación (Nichols, 1997: 119), y el fabricante de imágenes inscribe en sus producciones, versión de lo real que es, en todo sentido, una manipulación del mundo visible, una representación/reflexión que bien podemos trasladar a la producción de conocimiento antropológico.

Representar la memoria mediante la fotografía y el video antropológicos

En tanto el colonialismo se ha vertido en las distintas formas de conocer y representar la “otredad”, la imagen fotográfica ha provocado tres procesos siniestros en relación con la imagen y la representación. En primer lugar tenemos la emergencia y expansión de una única forma de mirar, es decir, de representar y de representación: la de Occidente (Piault, 2002: 26). En segundo lugar, en tanto la mirada occidental se torna una representación hegemónica, esta es incorporada por los representados en su forma de representarse, provocando una “pacificación de la mirada” que reproduce y multiplica el discurso hegemónico en lo subalternado y, además, oculta miradas “otras” —emergentes o preexistentes—. En tercer lugar, la fotografía ha significado

6 Robert Flaherty propone para el cine documental la experiencia en terreno con los sujetos de la misma manera que lo haría la etnografía a principios del siglo xx. Vertov sitúa su reflexión en las posibilidades formales e interpretativas del montaje cinematográfico, de modo que “la construcción de una película podría ser considerada como una empresa metafórica de la producción de sentido por el hombre en la dinámica de la sociedad que expresa y sobre la cual ejerce su acción” (Piault, 2002: 84).

entonces la subyugación de ciertos grupos humanos a la representación occidental de la realidad. La objetivación de estas situaciones en los procesos poscolonialistas ha provocado que las ciencias sociales dirijan su interés hacia miradas subalternadas y ocultas, buscando en ellas formas de contar y representar alternativas y puntos de quiebre de las hegemonías occidentales y las historias oficiales. Definir la imagen como representación implica considerarla como una encrucijada de relaciones sociales en el espacio y el tiempo, que constituyen un sistema simbólico donde las imágenes y los mensajes fotográficos están social y culturalmente producidos, documentando una serie de valores que se negocian para que la imagen pueda comunicar y expresar códigos que la hacen, además de inteligible, un medio para la construcción de la alteridad/identidad.

Las imágenes que configuran la(s) memoria(s) social(es) no dan cuenta de un tiempo histórico lineal sino de un tiempo social fragmentado, que permite nuevas relaciones de sentido que cuestionan la historia oficial, construyendo nuevos presentes y futuros a partir de la relación con el pasado. La memoria parece ser uno de los lugares más lícitos para pensar lo visual y articularlo con el hacer social. La imagen aparece como un dispositivo que activa un conjunto de relatos (en tanto totalidades) a la vez que una serie de fragmentos de un pasado, los cuales no son una serie de situaciones que deben articularse linealmente sino que se han convertido en un código que afirma identidades y permite a los sujetos tomar decisiones en su presente y para su futuro: “Nada es como es, sino como se recuerda. Nada es como es, sino como la memoria lo evoca” (Valle-Inclán en Buxó, 1999: 5). Se hablaría así de una objetividad de lo visual, no en tanto su materialidad y su continuo con la naturaleza, sino en su condición de construcción social.

En casos como el que nos ocupa, en que la memoria colectiva está impregnada de los remanentes de la violencia, estas construcciones sociales no son posibles de reconstruirse de manera plena —en parte por su condición periférica— sino que se encuentran a manera de retazos, de restos, lo que nos implica apuntar hacia una historia visual no oficial como lugar de resistencia de los grupos sociales. Para ello acudimos a dos técnicas específicas como son la *actancialidad fotográfica* —que busca posibilitar el diálogo a través de un análisis colectivo de fotografías— y el *re-enactment* —donde antropólogo y comunidad se unen para representar un evento pasado o una acción cotidiana—. En el caso de la fotografía, siguiendo a Orobítz (2005: 12), reconocemos la actancialidad como un método...

[...] propio de la semiótica visual que se replantea la fotografía como proceso dialógico, refiriéndose al complejo de relaciones que se articulan a través de una imagen tanto en el momento de su producción como en momentos posteriores de visualización y circulación. Para reconstruir este complejo de relaciones debe estudiarse en un nivel amplio, el contexto histórico y social en el que se captura la imagen, el lugar de las imágenes en el contexto cultural en el que trabajamos y los conjuntos significativos en los que la imagen encuentra su sentido, todo esto teniendo en cuenta que lo que la imagen encuadra responde a unas determinadas categorías sociales de visión del mundo. En un nivel

más próximo, debemos tener en cuenta las interacciones entre el fotógrafo o fotógrafo/ investigador y sus interlocutores.

De esta manera, es necesario acudir al mismo tiempo a la descripción y a la interpretación, integrando en ambos niveles los distintos puntos de vista de los interlocutores y la interpretación antropológica, permitiéndonos reflexionar sobre las interacciones entre los sujetos y los discursos. En este sentido, nos interesan las fotografías en tanto medio para provocar y explicar mediante diferentes voces en las que intervienen distintos discursos y formas de representar y autorrepresentar. Buscamos en las fotografías qué es lo “fotografiable” y las formas de ser fotografiado: momentos, espacios, disposiciones, objetos, personas, vestuarios o vacíos que nos permitirán indagar por el cómo y el qué se quiere mostrar en la fotografía, qué es lo que se deja oculto y por qué. La posibilidad no solo de la evidencia sino también de la metáfora se deja ver en la figura 2, que hace parte de los ejercicios de representación realizados con los niños acerca del conflicto vivido en la vereda Mogotes.

Figura 2. “Camilo y juguete”. Fotografía de Germán Arango, *Luckas Perro* (Mogotes, 5 de noviembre de 2007)



En el trabajo con el video, la técnica del *re-enactment* permite desplegar el ejercicio de “disponer para la cámara” una serie de asuntos significativos para las comunidades, con lo cual se busca recrear conjuntamente, para el dispositivo filmico, aquello que se ejecuta constantemente en lo cotidiano o que hace parte de los mitos o relatos colectivos. Este tipo de metodología tuvo su origen en los trabajos de Edward Curtis con los indígenas kwakiutl y en los documentales realizados en los años veinte por el francés Jean Vigo, quien al término *puesta en escena* opuso el

término *puesta en forma*, intentando levantar el velo que para esa época recaía en la ficción, apropiándose, para su trabajo, de documentación sobre herramientas que le permitieran reconstruir aquello imposible de registrar de manera “espontánea”. En un ejercicio bastante cercano a nuestra época, el filme *La memoria obstinada*, Patricio Guzmán narra los acontecimientos que llevaron a la muerte de Salvador Allende en Chile, utilizando con gran agudeza la reconstrucción de momentos cruciales en la vida de los personajes que acompañaron al presidente en los días próximos al golpe de Estado. Los efectos que sobre la reconstrucción de las memorias tuvieron los fragmentos escenificados en el *re-enactment* fueron evidentes, llegando incluso a posibilitar la expresión de sucesos contenidos, la ilación de los distintos relatos de los personajes y la emergencia de detalles que solo fueron captados —evocados— en la reiteración del recorrido por lo ocurrido. Teniendo en cuenta estos referentes sobre el uso de la técnica del *re-enactment*, comprendemos que para una investigación etnográfica sobre las memorias sociales son de gran importancia la acción de registrar y la reflexión posterior sobre lo que se registra, por lo cual no vamos tras la evidencia audiovisual en términos de su soporte fílmico sino tras aquellos significados que las comunidades ponen en estas representaciones y las posibilidades que permite la revisión de lo cotidiano y sus memorias.

Ruta metodológica: imágenes para desandar el olvido

La metodología propuesta se articuló a partir de una serie de talleres, contruidos antes de la experiencia de campo, durante la etapa de diseño del proyecto, y ajustados posteriormente gracias a los aportes y retroalimentación de las comunidades. Tras nuestro primer contacto con la comunidad de la vereda, y después de los diálogos preliminares con quienes serían nuestros principales interlocutores durante el proceso, descubrimos que la dinámica de trabajo, las actividades diarias y el interés y habilidad misma de las distintas personas hacían necesario seleccionar a un grupo de los pobladores para integrarlos en las actividades de los talleres. Esto es un asunto importante que debe ser considerado en el trabajo con comunidades rurales y que impacta directamente la metodología: la dedicación a las labores diarias impide la participación de muchas personas, pero sobre todo la distancia en el lenguaje y las temáticas propuestas obstaculizan, en ocasiones, las posibilidades de participación de algunas de las personas. De aquí deriva la importancia de ese acercamiento preliminar con la comunidad: unos diálogos en los que se habilitan espacios de reconstrucción metodológica y se negocian los términos, tiempos y lugares en los que tendrán lugar los talleres. Fue así como, después del acercamiento etnográfico a la dinámica de la vereda Mogotes, se reconocieron las personas susceptibles de integrar en los talleres y busco las maneras de generar espacios alternativos de trabajo e interlocución con los demás miembros de la vereda. En estos espacios y momentos, si bien no se podía acudir a todas las herramientas propias del trabajo grupal, se pudieron ampliar y contextualizar muchas de las ideas y preguntas que iban surgiendo durante los talleres.

Caminatas y acompañamiento a los lugares de trabajo, comidas, fiestas, actividades al interior de cocinas, labores matutinas y, en fin, otras maneras de dialogar y recorrer nos permitieron acercarnos a otros relatos y versiones que contaban el territorio y sus memorias. En cuanto al grupo de trabajo constituido, se consiguió una valiosa conformación intergeneracional, teniendo mayor participación de niños y jóvenes con la presencia, también, de adultos y, ocasionalmente, de personas mayores. La participación de los jóvenes permitió apuntalar la idea de la memoria como un hecho presente, desmitificando la imagen convencional que la vincula con las personas de edad y con el pasado mismo, y, de esta manera, la metodología de exploración partió de la reflexión sobre la memoria como una potencia creativa, como un modo específico por el que los colectivos sociales articulan en el presente el conocimiento derivado de la experiencia y lo vinculan con la construcción del porvenir.

Una reflexión ética se hizo también necesaria en esta ruta metodológica. A partir de ciertos prejuicios que tenemos como investigadores solemos moldear el proceso que deseamos vivir con los sujetos con que interactuamos en la investigación, así como las maneras en que esperamos lograr nuestros objetivos, mientras que otras búsquedas, pretensiones y maneras de acceder a ellos permanecen como “subtramas ocultas” —no necesariamente con mala intención— que en muchas ocasiones no son expuestas a las comunidades. En el proceso metodológico que se describirá a continuación se intentó atenuar estas subtramas y hacer partícipes a los sujetos en la construcción del proceso, mostrando la investigación como algo no velado por el misterio (Bordieu y Wacquan 1995: 165).

En consideración de todo lo anterior, el punto de partida fue la puesta en común y la construcción de los significados de los conceptos principales alrededor de los cuales giraba la exploración propuesta por el proyecto: territorio e identidad; memoria colectiva y autonomía territorial; desarrollo y saberes locales. Si bien desde el equipo de investigación se abogaba por una visión alternativa de estas categorías —como se observa en las dos partes iniciales de este artículo—, el lenguaje académico sigue estando distante de la manera en que los actores sociales vivencian estos conceptos, y de ahí la importancia de este ejercicio de construcción colectiva de significados. Aunque de manera convencional se endilga a las comunidades locales —de manera peyorativa— una capacidad de abstracción menor, lo que nos mostró este primer ejercicio es que ellas poseen sus propias elaboraciones de los conceptos: formas particulares de construir significados desde su experiencia cotidiana y su relación con el territorio que habitan. Sugerimos la utilización de ejemplos ilustrativos para lograr un acercamiento a los conceptos, lo cual nos permite reforzar nuestra idea, concomitante con lo propuesto por Guber (2004: 86, 92-93), de que los saberes locales deben comprenderse en el contexto de su enunciación.

Para la puesta en común de los conceptos mencionados antes se hizo uso de estrategias básicas de graficación como papelógrafos y pequeños papeles de colores, abriendo, también, posibilidades a otras maneras de expresión de las ideas como

canciones, anécdotas y poemas. Esta multiplicidad de opciones narrativas permitió la adecuada prehensión de los conceptos y una visible creatividad recursiva a la hora de ingeniar maneras eficaces para hacer comprensible sus maneras de vivirlo. En los talleres sucesivos, en concordancia con la eficacia de la metodología implementada, se buscó privilegiar la expresión plástica como una manera “otra” de acercarse desde el sistema visual de la gente a sus otros sistemas de pensamiento/acción (Orobitg, 2005: 12, 14). Con este fin se contempló el uso de diferentes materiales que fueran a su vez duraderos y llamativos desde lo estético, lo cual logró ampliar el interés de los participantes. Aunque pocas veces como investigadores nos detenemos en estos detalles, considerados al parecer como asuntos periféricos o como la vía para obtener dispositivos de registro y consecución de datos de carácter efímero, la selección que hicimos de materiales permitió que, productos como los mapas hechos por los habitantes de la vereda (véase figura 3) se constituyeran como un producto de conocimiento factible de ser conservado. El cierre de este primer taller dio paso a una estrategia complementaria, consistente en la proposición de pequeñas tareas que se dejaban en cada uno de los encuentros con el objetivo de que fueran desarrolladas en el periodo “vacío” entre talleres.

Figura 3. Croquis de la vereda Mogotes. Dibujo de Elizabeth Amariz (Mogotes, noviembre de 2007)

las múltiples versiones y el punto de vista. Articulada a esta reflexión aparecía la irrupción de la cámara y el registro fotográfico, haciendo que lo que como investigadores producíamos constituyera una mirada más que entraba a debatir con la que ellos mismos tenían sobre su territorio y sus memorias.⁷

Tras este primer taller conceptual descrito, la exploración metodológica apuntaría en lo subsiguiente al papel de lo audiovisual como dispositivo de memoria. Los talleres se enfocaron entonces en la fotografía y el video, insistiendo en la reflexión sobre la realidad, la memoria y el territorio como representaciones circunstanciales, conexas con unos intereses sociales y políticos —hegemónicos o contrahegemónicos—, así como en lo útil que resulta para la reconstrucción de las memorias el uso de las imágenes. Para ello se introdujo a los participantes de los talleres en un manejo básico del lenguaje audiovisual, a partir del estudio de las imágenes cotidianas plasmadas en álbumes y narraciones orales. Este ejercicio desembocó en la realización de tres series fotográficas que ilustran algunos de los recorridos espacio-temporales narrados por la gente, lo que proponemos como *el territorio contado en imágenes*.

Ya en algunas investigaciones anteriores, con énfasis en el trabajo audiovisual, se había mostrado la potencia de garantizar una amplia “interactividad” mediante la transferencia de medios (Arango y Pérez, 2004). Esta metodología fue utilizada desde los años sesenta en la antropología visual, y consiste en entregar los equipos de filmación y transmitir conocimientos acerca del lenguaje audiovisual a las comunidades con el objetivo de que sean ellas mismas quienes construyan sus películas (Echavarría, 1990). Sin embargo, por las características financieras del proyecto que estamos describiendo, así como por el apretado cronograma en que fue desarrollado, se lograron aplicar tan solo ejercicios parciales como toma de fotografías, esbozos de guiones, visualización de imágenes y algunas filmaciones. Insistimos, por ello, en que cualquier proyecto de investigación como este debe considerar la importancia de la participación informada de la comunidad a través de la capacitación en lenguaje audiovisual y de la “democratización” en el uso de los medios.

Los talleres audiovisuales partieron de intentar comprender la relación que tienen los habitantes de la vereda con las imágenes en su cotidianidad. El caso de Mogotes es sui generis a este respecto, pues no cuenta con señal de televisión y su

7 Durante la presentación pública del documental *El Otro Brillo*, realizada en la Sala de Cine del Centro Colombo Americano de Medellín el día 25 de febrero de 2008, se insistió sobre esta noción de *versión de la realidad*, evocando a David McDougall (1995: 405) cuando se hacía estas cuestiones: “¿De quién era el relato? ¿El filme contaba nuestra historia o la suya? ¿Por qué medios podemos distinguir las estructuras que nosotros inscribimos en el filme de las estructuras que inscriben sobre él, muchas veces sin darnos cuenta, sus personajes? ¿Y, es el filme, en algún sentido, el mismo objeto para aquellos que lo hacen, para aquellos que tiene el rango de discurso, y para aquellos que al pasar han dejado sus huellas físicas sobre él? La cuestión sobre de quién es la Historia tiene una doble dimensión moral y ontológica”.

forma de acceder al universo de la imagen es a través de las películas en formato *DVD* que son traídas cuando salen al pueblo de Buriticá o allende el municipio. Esto hace que el encuentro con las imágenes se haga casi siempre de manera colectiva, en un aula comunal de la escuela en la que se dispone la proyección televisiva, o en otras dos casas que disponen de los medios necesarios. Este carácter colectivo de la visualización y la inexistencia de oferta amplia de películas ocasiona que la gente se congregue masivamente para los estrenos y que se repitan algunos títulos que se han vuelto clásicos y que parecen visualizarse sin cansancio.

Para avanzar en la comprensión de la relación con la imagen, el taller inició con una actividad relacionada con la composición pictórica a través de la visualización de pinturas alegóricas a la vida rural, de autores mayoritariamente latinoamericanos y con especial énfasis en pintores colombianos. Con esta visualización se pudieron presentar de manera sencilla algunos de los elementos que componen la imagen tales como el color, las proporciones, los objetos y su distribución, y luego se propusieron ejercicios de observación del entorno cercano teniendo en cuenta estos elementos.

Con los conocimientos adquiridos en la actividad anterior se dio paso a un ejercicio de reflexión sobre las fotografías familiares y, en caso de no disponer de ellas, sobre objetos que libremente se traían al taller atendiendo al significado y valoración que tenían para cada uno. Con fotografías y objetos cada quien contaba aquellas historias que desde pequeño había escuchado de sus mayores o de sus contemporáneos, acercando a los demás los significados de las imágenes y de los objetos, narrando los acontecimientos que hacían de cada cual un algo memorable, digno de ser conservado. En esta puesta en común se cruzaron los relatos, los tiempos se traslaparon en el recuerdo de acuerdo con el narrador, los objetos y las fotografías adquirieron nuevos matices y, con ello, las múltiples versiones se hicieron posibles. Esto permitió insistir en cómo, detrás de esa pretendida *huella de la realidad*, se encuentra siempre la mirada de alguien: el punto de vista de quien selecciona aquellas cosas importantes de ser resaltadas en la imagen, que a la vez se convierten en un dispositivo a través del cual se construyen unos relatos sobre el pasado. Esto no demerita el valor de la imagen para la investigación social; por el contrario, pone de relieve la importancia de un acercamiento lo más exhaustivo posible a las distintas versiones y muestra que no es el carácter verificable lo que interesa de la memoria, sino su aporte a la multiplicidad narrativa, su carácter de vínculo social. La mayoría de los relatos recogidos en este ejercicio con fotografías hablaba de la relación de la vereda con el exterior, tanto con la cabecera del pueblo —que visitaban con frecuencia— como con los pueblos de los que eran originarios sus padres o abuelos. Esto permitió discutir alrededor de los cambios vividos: las fotografías, los objetos y los relatos instauraron así el viaje en el espacio y en el tiempo, mostrando la potencia de los recorridos por la memoria como estrategia de recuperación del saber territorial.

Complementando la reflexión fotográfica se emprendió luego un ejercicio práctico: con marcos de cartón de diversos tamaños caminando por la vereda buscando, cada quién, los lugares, objetos y personas que pondrían en su composición. Los lugares y las circunstancias elegidas por cada uno resultaron en extremo diversas, pero en general producían una asociación entre las actividades cotidianas y los escenarios de lúdica o de recuerdos gratificantes. El lugar de las casas y sus pequeños jardines era para muchos difícil de representar sin tener en cuenta las personas que lo dinamizaban, así como las historias que allí se habían generado. Algunos quisieron componer su fotografía en casa, en los jardines cercanos, en un viejo molino que representa las maneras antiguas de trabajo con el oro, en las afueras, en el río, en el sitio de la masacre... Para cerrar la primera sesión del taller audiovisual se realizó un *feedback* del ejercicio anterior, en que se mostraron las imágenes captadas mientras cada uno hacía su composición fotográfica con los marcos de cartón. Nuevamente se abrió la posibilidad de diálogo, y se produjo la aparición de otros relatos que cuestionaban o reafirmaban los que ya se habían elaborado.

En las siguientes sesiones del taller audiovisual los participantes plantearon su propia definición de la fotografía; se hizo un breve recuento de la historia de la misma y se presentaron didácticamente algunos de sus aspectos técnicos. Hablaban del acto de fotografiar como una forma de atrapar la memoria, mostrar algo que no se había visto antes, un recuerdo vivo. También discutimos en torno a la figura del fotógrafo, la persona que realiza la fotografía y que tiene una intencionalidad al “capturar” los objetos y los seres, ya que, tal y como lo propone Piault (2002: 43), las imágenes hablan a veces mucho más de quien la ejecuta que del mismo tema que se proponen *mostrar*. Con esta idea como referencia se hizo un ejercicio de visualización de fotografías de autores latinoamericanos: Juan Rulfo en su acercamiento al universo rural y mítico mexicano; el alucinante trabajo de fotografía indígena elaborado en Perú por Martín Chambi⁸ y las fotografías de principios del siglo xx en Medellín elaboradas por Melitón Rodríguez.⁹ El ejercicio de diálogo sobre estas imágenes permitió que cada uno de los participantes señalara los aspectos que consideraba ligados con el sentido que el autor quiso dar a la fotografía, debatir en torno a los diversos usos sociales que ha tenido históricamente la fotografía y acerca de cómo, aún hoy, la fotografía es objeto de controversia al estar imbricada con lo político.¹⁰

8 Martín Chambi (Perú, 1891-1973) es considerado el primer fotógrafo indígena de América Latina. Puede obtenerse mayor información sobre su vida y verse algunas de sus fotografías en las páginas Web <http://www.geocities.com/Paris/Lights/8039/rev1.htm> y <http://garnet.berkeley.edu/~dolorier/Chambidoc.html>.

9 Melitón Rodríguez, fotógrafo nacido en Medellín (1875-1942), es considerado uno de los pioneros de la fotografía en Colombia. Selecciones de sus fotografías pueden verse en las páginas web http://www.bibliotecapiloto.gov.co/patrimonio_imagenes/foto_rodriguez/biografia.htm y <http://www.fotocolombia.com/boletin012/galeria012.htm>.

10 Es interesante invocar aquí la reflexión planteada por la profesora Gemma Orobítz (2005) en el

El ejercicio siguiente consistió en la construcción de narrativas, específicamente a través de la yuxtaposición de imágenes, como un acercamiento a la comprensión de los modos en que opera el lenguaje cinematográfico. Para este fin se dispusieron las fotografías del anterior taller en un recipiente del que se seleccionaron cinco de ellas y se colocaron en una secuencia aleatoria de izquierda a derecha. Cada quien escribió una historia siguiendo esta secuencia y construyendo su propio hilo conductor. Posteriormente se socializaron los textos y se modificaron los lugares de las fotografías preguntando qué pasaría en este caso: ¿cambiaría la historia? ¿El relato construido sería válido? Con las referencias del cine ruso, particularmente de Eissenstein y Vertov, pioneros en el montaje (sin dejar de lado a Kuleschov y Pudovkin), se introdujo la reflexión sobre cómo ellos eran concientes de que de la “realidad” sólo extraían fragmentos que luego eran unidos para crear una nueva realidad (Bordwell, 1999: 20; Eissenstein, 1986: 34).

Esta última reflexión fue aprovechada para un ejercicio de realización de fotografías instantáneas con cámaras *polaroid*, organizando grupos de siete u ocho personas que debían contar una historia en cinco fotografías. Antes de hacer las fotografías se debía realizar un dibujo para clarificar los encuadres por realizar y verificar los arreglos y preparativos previos. Las historias resultantes fueron las siguientes: a) la extracción del oro: viejas y nuevas maneras (serie que enfatiza en los daños ecológicos de la práctica industrial de la minería); b) la pesca artesanal (serie que muestra la importancia estacional de la pesca para la dieta); c) la elaboración de escobas con palma de iraca¹¹ (serie que intenta recuperar la memoria sobre una práctica artesanal que está desapareciendo y que evoca el territorio de la vereda como un gran iracal¹²), y d) la búsqueda de leña por parte de las mujeres (serie interesada por la fuerza femenina y el conocimiento que tienen las mujeres de árboles y plantas).

Posteriormente se realizó la exposición de las secuencias fotográficas obtenidas, lo cual fue muy importante para todos los participantes, quienes se mostraron emocionados de haber podido realizar ellos mismos las fotografías. En la evaluación final del taller, los participantes recalcaron lo significativo de este ejercicio para poder aplicar lo que se había conversado antes y para aplicar ellos mismos los conocimientos adquiridos. Metodológicamente esto fue definitivo para la elaboración posterior del documental, pues nos permitió acotar las temáticas por trabajar y anticipar la manera de rodar estos asuntos.

Seminario “Imagen y Cultura”, a partir del análisis de la fotografía en primer plano del rostro de una niña afgana, que pasó de ser un “simple” retrato étnico a objeto de las reivindicaciones mundiales por los derechos de las mujeres, en particular porque esta mujer era parte de la familia de Osama bin Laden.

11 Su nombre científico es *Carludovica palmata*, se puede encontrar desde México hasta Bolivia y es altamente valorada por la fibra para la elaboración de distintos tejidos como sombreros, canastas y escobas.

12 Apelativo con el que localmente se denomina un sembrado de iraca.

Es importante dejar claro que en estos talleres no se hizo uso de la cámara de video, intentando que el registro de los talleres surgiera de la cercanía y familiaridad de los participantes con la cámara, posibilitando así la inserción progresiva de las tecnologías de registro y construyendo otros escenarios para que los involucrados jugaran con ellas. La realización de retratos fue una de las estrategias desplegadas para lograr este objetivo; entre charla y charla recorrimos la vereda tomando retratos a la mayoría de los habitantes, muchas veces en sus actividades cotidianas y otras veces menos espontáneamente, y en tales circunstancias la gente *se arreglaba* para el acto social de ser retratado. Esto permitió la generación de un interés paulatino y sobre todo lograr familiaridad con los instrumentos técnicos, de manera que la gente misma quería manipular, experimentar y reconocer estos dispositivos, que los hacían verse renovados, distintos, los que los motivaban a colaborar, a contar para la cámara con la certeza de poder verse y escucharse más tarde.

Durante todo el proceso de los talleres audiovisuales se realizaron, paralelamente a las sesiones de trabajo colectivo, recorridos territoriales con grupos focalizados o con quienes espontáneamente nos invitaban a andar por los caminos. Estos recorridos se constituyeron como un componente esencial de la reconstrucción del saber local sobre el territorio: toponimia, referentes, marcadores, sucesos y anclajes narrativos se nos pusieron aquí en evidencia y comenzaron a mostrarnos la potencia de los vínculos entre la gente y el espacio que habitan. Adicionalmente, estos recorridos fueron esenciales para interactuar con las personas de la comunidad que no participaron de los talleres y, sobre todo, para alimentar la construcción de relatos y perfilar el guión del documental.

Reflexión final: caminos a seguir

A nuestro modo de ver, lo que urge socialmente y que motiva éticamente la intervención de la ciencia social en la construcción de una sociedad incluyente es, en este caso, la oportunidad de acercar un horizonte de reconciliación; de imaginar, desde la subalternidad, un ser y un hacer social en los que las memorias del dolor y el sufrimiento se conjuguen con el evocar de las estrategias que permitieron la resistencia, el sostenimiento y la consolidación de una sociedad que aún hoy pervive a los estragos de los conflictos y las violencias. La urgencia está en imprimir a los relatos de la memoria la capacidad política de interlocución con una “historia” que se reclamó a sí misma como única y, además, en posibilitar que la memoria expuesta por los “reventados” de aquella Historia¹³ pueda utilizarse como escaño político de inclusión, de manera que pueda fraguarse un escenario abierto en el que el diálogo entre esos múltiples relatos de las memorias trace los caminos y modos

13 A propósito de esta metáfora véase Benjamin (1970).

para la reparación y siente las bases para un acuerdo social sobre el horizonte que debe ser seguido.

En ese sentido, este artículo ha querido presentar una metodología de trabajo audiovisual sobre la memoria, que involucra de manera abierta la participación social en la construcción de discursos y en la selección de los asuntos factibles de ser integrados en la narrativa audiovisual. Lo que se propone aquí es una ruta metodológica, un compendio de ejercicios y experimentaciones que no guardan un orden lineal y que no conforman una fórmula estandarizada ni estandarizable. El acercamiento y el trabajo con la comunidad de Mogotes hizo posible este ejercicio de trabajo audiovisual, convirtiendo aquellos asuntos anticipados como obstáculos —desconocimiento de las técnicas y del lenguaje audiovisual, heterogeneidad de los grupos participantes, extrañeza del equipo investigador y posibilidades de dedicación de la gente— en estrategias para aunar, a la experticia del equipo técnico, la capacidad social de vincularse a un proceso de reconstrucción de la memoria ampliamente valorado. Es este carácter colaborativo y dialogante de la metodología se propone como elementos que podría ser replicado en ejercicios de memoria en otros contextos. No existe una manera única de hacer las cosas, pero son la claridad conceptual y la comprensión de las realidades localizadas las que permiten la apertura a una forma renovada de concebir la práctica etnográfica, consciente del papel político que la investigación social adquiere en el contexto contemporáneo.

Esto último deja entrever que la memoria propone a la antropología audiovisual un reto significativo. Las imágenes alegóricas, las narraciones explicativas, los guiones anticipados, las voces en *off* y otras estrategias de presentación del “otro” no parecen ya suficientes; si la memoria no se agota en el pasado, no basta con que la imagen la “ilustre” y, por el contrario, debe imprimir potencia a su carácter argumentativo. En este sentido, la creatividad, la experimentación y, ante todo, la vinculación de los sujetos involucrados en las memorias narradas, son fundamentales para recomponer el trabajo audiovisual.

El ejercicio de reconstrucción de memoria realizado en la vereda Mogotes, mirado en retrospectiva por sus propios habitantes, significó una oportunidad de valoración positiva de sucesos cotidianos, una sensibilización de los espacios habitados a través del relato y una posibilidad de generación de momentos específicos para reconocer la singularidad de las relaciones sociales. Fue un espacio para volver sobre la vivencia y encontrar en ella maneras específicas de ser y estar en el mundo, para encontrar canales adecuados de reflexión y comunicación que contribuyen al duelo y a sobrellevar los recuerdos traumáticos ocasionados por la violencia sufrida. Todo ello contribuyó de manera efectiva a saldar las deudas y sufrimientos de un pasado que bien podría devenir tortuoso pero que, mediante el diálogo, la expresión gráfica, el relato oral y audiovisual, genera un horizonte conciliador que estimula la reparación de los males sufridos. Es en esta dirección que ejercicios como este pueden contribuir a buscar respuestas a los interrogantes planteados inicialmente en este artículo, aunque es claro que aquí no se agotan los caminos posibles.

Bibliografía

- Arango, Germán y Montoya, Vladimir (2008). *El Otro Brillo* [DVD]. Instituto de Estudios Regionales, Universidad de Antioquia, Medellín.
- Arango, Germán y Pérez, Camilo (2004). *Pasolini en Medellín. Apuntes para una etnografía visual sobre la periferia*. Trabajo de grado, Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia, Medellín. Inédito.
- Benjamin, Walter (1970). *Iluminations*. Jonathan Cape, Londres.
- Bordwell, David (1999). *El cine de Eissenstein*. Paidós, Barcelona.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc (1995). *Respuestas para una antropología reflexiva*. Grijalbo, México D. F.
- Buxó, María Jesús (1999). "...que mil palabras". En: Buxó, María Jesús y Miguel, Jesús de, (eds.). *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, video, televisión*. Proyecto A, Barcelona, pp. 1-22.
- Echavarría, Cristina (1990). *Nuevas tendencias en antropología visual: la transferencia de medios audiovisuales a sectores populares*. Documento de trabajo. Inédito.
- Eisenstein, Sergei (1986) [1949]. *La forma del cine*. Siglo XXI, México D. F.
- Guber, Rosana (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Paidós, Buenos Aires.
- Halbwachs, Maurice (2004) [1950]. *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos, Barcelona.
- Jedlowski, Paolo (2001). "Memory and sociology. Themes and issues". En: *Time & Society*, Vol. 10, N.º 1, pp. 29-44.
- McDougall, David (1995). "De quién es la historia". En: Arrebol, E. y Pérez, L. (eds.). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Diputación provincial de Granada, Granada, pp. 401-422.
- Michonneau, Stéphane (2005). "Memoria e historia. Aspectos conceptuales". En: *Memorias del simposio sobre memoria e historia, ciudad de Guatemala*. [En línea] http://www.avanco.org.gt/index_actividades.php?id=115. Consulta: 1.º de noviembre de 2006.
- Misztal, Bárbara (2003). "Durkheim on collective memory". En: *Journal of Classical Sociology*, Vol. 3, N.º 2, pp. 123-143.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Paidós, Barcelona.
- Orobitg, Gemma (2005). "Las culturas en imágenes, fotografía y cine antropológicos". Ponencia presentada en el Seminario "Imagen y Cultura", Centro Colombo Americano, Medellín, 29 de agosto a 3 de septiembre de 2005. Inédito.
- Piault, Marc (2002). *Antropología y Cine*. Cátedra, Madrid.
- Pink, Sarah (2001). *Doing Visual Ethnography*. Sage, Londres.
- Riaño, Pilar (2000). "La memoria viva de las muertes. Lugares e identidades juveniles en Medellín". En: *Análisis Político*, N.º 41, pp. 23-39.
- Rouch, Jean (1979). *La camera et les hommes*. Cahiers de L'homme, París.
- Sánchez, Gonzalo (2003). *Guerras, memoria e historia*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH, Bogotá.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2004). *Cine y Vanguardias Artísticas*. Paidós, Barcelona.
- Todorov, Tzvetan (2000) [1985]. *Los abusos de la memoria*. Paidós-Ibérica, Barcelona.
- Vélez, Juan (2003). "Violencia, memoria y literatura testimonial en Colombia. Entre las memorias literales y las memorias ejemplares". En: *Estudios Políticos*, N.º 22, pp. 31-57.