



REVISTA DE ANTROPOLOGÍA Y ARQUEOLOGÍA

Antípoda. Revista de Antropología y

Arqueología

ISSN: 1900-5407

antipoda@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Cortés Severino, Catalina

RECOLECCIONES SONORAS Y VISUALES DE ESCENARIOS DE MEMORIAS DE LA VIOLENCIA

Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología, núm. 9, julio-diciembre, 2009, pp. 165-197

Universidad de Los Andes

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81413110007>

- 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

# RECOLECCIONES SONORAS Y VISUALES DE ESCENARIOS DE MEMORIAS DE LA VIOLENCIA

CATALINA CORTÉS SEVERINO\*

*severino@email.unc.edu*

*Istituto Italiano di ScienzeUmane del Universita di Siena-Italia*

165

**RESUMEN** Este artículo analiza y se aproxima a algunas prácticas y producciones artísticas que están relacionadas con memorias de la violencia, no sólo en el nivel de su "representación" sino también como "trabajos de memoria" que dan la posibilidad de nuevos lenguajes, espacios, temporalidades y e/afectos para aproximarse a esas memorias y, sobre todo, a la recuperación y regeneración de sentido. En consecuencia, este trabajo es una aproximación desde la articulación tiempo/imagen; es decir, lo que me interesa sobremanera es analizar cómo estas prácticas artísticas están abriendo espacios para reflexionar sobre otras temporalidades, sobre la memoria como *la ruina* de la que habla Benjamin, donde ésta no significa la decadencia, "el pasado", sino, por el contrario, la memoria como la interposición y coexistencia de tiempos.

**PALABRAS CLAVE:**

Memorias de la violencia, prácticas artísticas y productores culturales, recolecciones sonoras y visuales, arte crítico, crítica cultural, políticas de la traducción.

\* Actualmente es estudiante del doctorado en Antropología, Historia y Teoría Cultural en el Istituto Italiano di ScienzeUmane del Universita di Siena-Italia, con una tesis en Politics and Ethics of the Cultural Memory in Contemporary Colombia. Realizó su maestría en Estudios Culturales en el Departamento de Comunicación de la Universidad de Carolina. del Norte-Chapel Hill. Comenzó su pregrado en Antropología en la Universidad de los Andes y lo terminó en la Universidad de Siena, Italia.

**ABSTRACT** This article analyzes and approaches some artistic practices and productions related with the memories of violence not only at the level of representation but also as "works of memory" that deploy new languages, spaces temporalities and a(e)ffects of memories while nurturing the same recuperation and regeneration of meaning. Hence, this work can be defined as an approach to the time-image articulation; this is, what I am interested in is to analize how these artistic practices are opening spaces to reflect upon other temporalities, about memories in the Benjaminian sense of a ruin not articulated to decadence or "the past", but on the contrary, as the simultaneous coexistence of times.

**KEY WORDS:**

Memories of violence, artistic practices and cultural producers, sound and visual recollections, critical art, cultural critic, politics of translation.

**RESUMO** Este artigo analisa e se aproxima a algumas práticas e produções artísticas que estão relacionadas com lembranças da violência, não somente em nível de sua "representação", e sim, como "trabalhos de lembrança" que dão a possibilidade de novas linguagens, espaços, temporalidades e afetos para aproximar-se a essas lembranças e, sobretudo, à recuperação e regeneração de sentido. Por conseguinte, este trabalho é uma aproximação desde a articulação tempo/imagem; ou seja, o que me interessa sobremodo é analisar como essas práticas artísticas estão abrindo espaços para refletir sobre outras temporalidades, sobre a memória como *a ruína* da qual fala Benjamin, onde esta não significa a decadência, "o passado", e sim, pelo contrário, a lembrança como a interposição e coexistência de tempos.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Lembranças da violência, práticas artísticas e produtores culturais, coletas sonoras e visuais, arte crítica, crítica cultura, políticas da tradução.

# RECOLECCIONES SONORAS Y VISUALES DE ESCENARIOS DE MEMORIAS DE LA VIOLENCIA

CATALINA CORTÉS SEVERINO

Las leyendas nacen de la necesidad de descifrar lo indescifrable.  
Las memorias tienen que conformarse con su delirio, con su deriva.

Chris Marker, *Sans Solei*

F

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es realizar una aproximación a la relación entre las prácticas artísticas sonoras, visuales, corporales y las memorias de la violencia<sup>1</sup>; es decir, se pretende analizar y aproximarse a algunas prácticas y producciones culturales que están relacionadas con memorias de la violencia, no sólo en el nivel de su “representación”, sino también entender estas prácticas y productos como “trabajos de memoria”<sup>2</sup> que dan la posibilidad de nuevos lenguajes, espacios, temporalidades y e/afectos para aproximarse a esas memorias y, sobre todo, a la recuperación de sentido, totalmente fracturado y trasgredido por la cultura del terror (Taussig, 1987).

El término productores culturales es usado hoy en día en los discursos de estudios culturales y ciencias sociales para aquellos que están relacionados con trabajos intelectuales desde diferentes géneros, como el cine, el periodismo, el arte, la fotografía, la pintura, el teatro, entre otros. George Marcus (1997) compara el término productores culturales con el de Gramsci del intelectual orgánico, ya que los dos se refieren a la emergencia de un trabajo intelectual

167

1 Al referirme a memorias de la violencia estoy haciendo énfasis en la elaboración cultural de la memoria desde sus discursos, representaciones, significados y prácticas. Al mismo tiempo, al hablar de memorias de la violencia me refiero a cómo el sufrimiento provocado por actos violentos y de terror es el medio a través del cual se inscribe la memoria en cuerpos y lugares, es decir, la memoria como proceso corporal, emotivo y arraigado en prácticas cotidianas.

2 El concepto de trabajos de la memoria se refiere al trabajo crítico a través de la relación con el pasado, el presente y el futuro, es decir, son tanto el acto de recordar como el de interpretar y transmitir formas de comprensión del pasado, el presente y el futuro.

reflexivo y crítico en relación con el contexto histórico y social donde se generan. Gramsci (1947) creía en el poder de la cultura para afectar la vida social y política, ya que las creaciones realizadas por estos géneros desde problemáticas concretas tienen la capacidad de mostrar esa realidad de una manera diferente, desde la reflexión y la crítica cultural.

En este artículo me enfocaré únicamente en algunas prácticas y producciones artísticas, entendiendo éstas como producciones culturales; de esta manera, mi aproximación es desde la articulación de tiempo/imagen-sonido<sup>3</sup>, para entender de qué forma estas prácticas artísticas están abriendo espacios para reflexionar sobre otras temporalidades, sobre la memoria como *la ruina* de la que habla Benjamin (1997), en la que ésta no significa la decadencia sino que, por el contrario, la memoria se configura donde el pasado, el presente y el futuro se encuentran, *ruinas* que nos remiten a las violencias sedimentadas y los reclamos hacia el futuro. Las obras que expondré están desviando la mirada no hacia los archivos, fechas, libros y datos, sino, por el contrario, hacia esas inscripciones de las memorias de la violencia en lugares, objetos y cuerpos, donde se encuentran múltiples sustancias y cuerpos. Esto nos lleva a la memoria sensorial de la que habla Nadia Serematakis (1996), en la que la sustancia histórica de la experiencia es transformación, es decir, hace surgir el pasado en el presente.

En la última década hemos visto cómo en América Latina el concepto de memoria se ha constituido en un principio de conocimiento y un terreno de lucha política en la democratización de los países; por ejemplo, en el proceso de las dictaduras a la “democracia” en Chile y Argentina, y en Colombia, en la búsqueda de salidas del conflicto armado interno posterior a los acuerdos de paz. De esta manera, la relación entre memoria y democracia implantada en las últimas décadas por algunos Estados se basa en la idea de “justicia”, “reconciliación” y “reparación”, dentro de marcos planteados institucionalmente, donde se buscan principalmente el consenso, la “normalización” y el “cierre” de la crisis que se ha vivido. Este argumento también nos complejiza el aproximarnos a “la violencia”, en la que ésta se compone no sólo de masacres, asesinatos, bombas, en fin, sino también de fibras muy sutiles e imperceptibles que tienen también efectos devastadores a través de “discursos legales” que están dentro de relaciones de poder.

<sup>3</sup> Concepto tomado de Deleuze, donde la imagen-tiempo va más allá de la pura sucesión empírica del tiempo-pasado-presente-futuro. Ésta es, en cambio, la coexistencia de diferentes temporalidades, donde el pasado el presente y el futuro coexisten en un orden no cronológico. Por medio de la imagen-tiempo se hacen visibles estas diferentes relaciones con el tiempo: “Las relaciones y disyunciones entre lo visual y lo sonoro, entre lo que es visto y lo que es dicho, revitalizan el problema y le dan al cine nuevos poderes para capturar el tiempo en la imagen” (Deleuze, 1989: xiii).

El contexto colombiano actual es un ejemplo de estos intentos de democratización de los Estados donde la memoria comienza a tener un rol fundamental en los niveles institucionales. Desde 2005 Colombia está viviendo un período de “justicia transicional”, que consiste en la desmovilización de los grupos paramilitares propuesta dentro de la ley de justicia y paz (Ley 975) por el gobierno del presidente Uribe Vélez, y la creación de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR). Desde esta coyuntura se ha visto un “boom de la memoria” en Colombia, donde paralelamente a dicha institucionalización de la memoria se han visto frente a estos temas un incremento y una mayor movilización de los movimientos de víctimas, movilizaciones sociales, trabajos académicos, producciones culturales y prácticas artísticas, entre otros. Esto no quiere decir que gracias o debido a la CNRR y la Ley 975 han comenzado a surgir estas movilizaciones, trabajos e intervenciones, ya que la mayoría tiene origen desde tiempos atrás, sino que el momento coyuntural ha generado espacios para entrever debates alrededor de estas temáticas y visibilizar las complejidades que giran alrededor de los escenarios de memorias.

Este artículo es una forma de aproximación dentro de muchas otras de abordar este momento coyuntural, y pretende, principalmente, dar cuenta de esta complejidad de los escenarios de memorias y, sobre todo, desplazar las formas de entender y acercarse a las memorias fuera de epistemologías positivistas y racionales, que impiden aproximarse a éstas y encontrarlas en los cuerpos, los sentidos, las sustancias. Es decir, las memorias no sólo pueden ser entendidas dentro de monumentos y narraciones testimoniales de corte informativo que se pueden transcribir y archivar sino que habitan otros lugares y, consecuentemente, escapan de estas formas y las exceden. Esto no significa que el testimonio no tenga valor, veracidad ni ningún significado, sino que, como nos recuerda Nelly Richard (2007), el escenario de las memorias es mucho más complejo e implica acercarse y explorar otras epistemologías si no queremos seguir reproduciendo estas violencias epistémicas. Por lo cual las prácticas artísticas tienen un rol fundamental, al generar espacios reflexivos y críticos que permitan abordar desde diferentes costados la coyuntura presente, al cuestionar lugares comunes y proponer nuevas formas de ver, oír y sentir, a través de sus diferentes propuestas políticas, estéticas y éticas del tiempo y de las miradas.

Estas prácticas artísticas están cuestionando y desestabilizando las linearidades y cierres que pretenden construir la institucionalización del tiempo,

al hacer estallar el presente estabilizador por medio de lenguajes alegóricos<sup>4</sup> que permiten acercarse a esas memorias que laten y conforman nuestro presente. Aquí la imagen dialéctica de Benjamin (1997), donde el presente está conformado por presencias y ausencias, se convierte precisamente en nuestro punto de partida. Desde esta comprensión, estas obras hacen estallar el presente como tal, evocando y visibilizando las ausencias, los espectros, los silencios, deseos y rumores de estos escenarios de memorias: “la verdad histórica se genera en la imagen dialéctica por el contacto entre el ‘ahora de su cognoscibilidad’ y momentos o coyunturas específicas del pasado” (Sarlo, 2000: 27). De esta manera, las prácticas artísticas que se expondrán a continuación tienen que ser entendidas en medio de sus intervenciones visuales, políticas y po-éticas, al abrir espacios para nuevos significados, prácticas e imaginaciones a contracorriente de las representaciones oficiales, donde su aproximación es más hacia los fragmentos que hacia los significados totalizadores.

Estas obras están complejizando las prácticas de “documentar” al trabajar en medio de lo visible e invisible, como se verá en algunas de las obras de Juan Fernando Herrán; el trabajar por medio de los sonidos, rumores, silencios y gritos, como se expondrá en la obra de Clemencia Echeverri; las inscripciones de las memorias de la violencia en los cuerpos, rostros, miradas y lugares, puestas en escena a través de las fotografías de Jesús Abad Colorado; el resignificar el archivo de los medios masivos de comunicación sobre la violencia y darle otras temporalidades, en la obra de José Alejandro Restrepo. Todas estas obras están abriendo espacios para cuestionar la presencia, el presente y la memoria desde lo visual, lo sonoro y lo corporal, reflexionando sobre ello.

De esta manera, estas prácticas artísticas están permitiendo evocar y reimaginar lo social y cultural a través de prácticas estéticas, donde lo estético es entendido, en el sentido de Susan Buck-Morss (1991), como corporalidad, es decir, una forma de conocimiento a través del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato, la manera como conocemos y entendemos el mundo. Así, esta aproximación nos permite explorar y entender mejor la complejidad de las inscripciones de las memorias en cuerpos, lugares, objetos, y cuya sustancia es la cotidianidad; lo que nos remite a entender los sentidos a manera de constituciones sociales y colectivas encargados de mediar entre el “adentro” y el “afuera”, sin entender, claro está, esta división dentro de binarismo, sino dentro de una forma principalmente relacional.

<sup>4</sup> Los lenguajes alegóricos son entendidos acá desde la manera como Benjamin utiliza el modo alegórico al 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 (en Susan Buck-Morss, 1991: 18).

Quiero dejar claro que he escogido estas obras porque considero que están inscritas entre la aproximación sensorial (Serematakis, 1996) y la crítica cultural<sup>5</sup>; además, son prácticas artísticas que no operan exclusivamente en el terreno de lo ‘óptico’, sino que “llaman la atención a lo táctil, lo sonoro, lo háptico (sensorial) y al fenómeno de la sinestesia” (Cabrera y Segura, 2009).

## APROXIMACIÓN A LAS RECOLECCIONES VISUALES Y SONORAS

Mi acercamiento a estos temas comenzó hace algunos años cuando empecé a trabajar sobre temáticas alrededor de memorias de la violencia, más específicamente, en la realización de una cartografía audiovisual a través de diferentes escenarios de memorias de la violencia, donde he ido articulando la etnografía y el trabajo audiovisual documental como crítica cultural. Me he detenido en cuatro “trabajos de memoria” de algunas comunidades y movimientos sociales que han surgido en el país, aproximándome a éstos por medio de 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. Dicha cartografía se basa en un recorrido por las costas colombianas, desde el Pacífico sur hasta la península de La Guajira, a través de los escenarios de las memorias del Proceso de Comunidades Negras (PCN), la comunidad de paz de San José de Apartadó, la Organización de Mujeres Wayuu Munsurat y la organización de mujeres zoneras del Retén y de Riofrío, en Magdalena.

Mi aproximación a estos escenarios ha sido través de sus formas de rehabitar los espacios y cuerpos tocados por la violencia, de la puesta en escena de los duelos íntimos y colectivos, de las prácticas y po-éticas del recordar, al mismo tiempo que de su dimensión política, entendiendo acá lo político como las prácticas cotidianas de resistencia y de resignificación de los espacios de devastación. A la vez, 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 el trabajo documental como una forma de ser testigos y, por lo tanto, una tarea constante de pasar fronteras y crear puentes entre diferentes lenguajes.

Desde esta plataforma encontré puntos de conexión e intersección entre mis preguntas, reflexiones, retos y algunas prácticas artísticas que han trabajado alrededor

dor de estos temas; por ejemplo, ¿Cómo documentar el *repertorio*<sup>6</sup> de esos escenarios de memorias? ¿Cómo hacer visible 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, discontinuidades y ambigüedades? ¿Qué lenguajes utilizar para traducir esas experiencias de la violencia?

A partir de estas preguntas y mis intentos de una aproximación a las memorias desde un ámbito mas sensorial –por ejemplo, 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, en las sustancias, etc.–, comencé a encontrar espacios, formas y lenguajes en algunos proyectos artísticos que me han permitido acercarme más fácilmente a estas preguntas y, al mismo tiempo, reflexionar sobre el cruce de saberes y sentires entre la ciencias sociales y el arte crítico y/o las producciones culturales. En definitiva, los lenguajes alegóricos que usan estas obras abren un espacio para reflexionar y aproximarse a las memorias de la violencia, que pueden ampliar muchas categorías, metodologías y lenguajes de la antropología, la historia, la geografía, los estudios culturales y visuales, entre otros.

La videoinstalación *Treno [canto fúnebre]* (2007-2009) de Clemencia Echeverri nació, como expresa la autora, de una necesidad que ella sintió de responder a esos llamados de las víctimas de la violencia, en medio de la imposibilidad de una respuesta. Un día recibió una llamada de una señora de una vereda del



*Treno [canto fúnebre]* (2007-2009).

<sup>6</sup> El concepto de *repertorio* lo estoy utilizando desde la teoría del *performance* como un método de aproximación a las relaciones entre lo material y lo corporal (*embodiment*). Enfocándome en el *performance* de la memoria, el archivo y lo corporal están en una interacción constante.

departamento del Caldas, que le contó que se habían llevado a su hijo; la artista dice que ella no encontró ninguna forma apropiada de responder esa llamada, y fue ese evento lo que disparó en ella esa necesidad de buscar una manera de respuesta, que se plasmó en la videoinstalación *Treno*, la cual tiene como lugar el río Cauca, pero al mismo tiempo es una evocación de otros ríos que también han sido cementerios y testigos de la violencia del país.

Los ríos Magdalena y Cauca son los principales afluentes del país, y allí la muerte ha estado presente y rondando continuamente por sus aguas, ya que desde el período de La Violencia la práctica de arrojar cadáveres al río ha sido frecuente, para perpetuar el anonimato de las víctimas y, al mismo tiempo, como forma de crear terror, al hacer pasar los cadáveres flotando río abajo. Cuando los paramilitares declararon que los ríos de Colombia eran quizás las fosas comunes más grandes del país, justificaron la práctica de arrojar cadáveres al agua como un modo de borrar evidencia. Los testimonios declaraban que si se secaran las aguas de los ríos colombianos, se encontraría el mayor cementerio del país (Orrantia, 2009).

La videoinstalación *Treno* consiste en una proyección del recorrido y caudales del río Cauca, con la potencia de su sonido acompañado de gritos que caen en el vacío y que buscan generar eco, al lado de los silencios que arrastra el río: “La voz que llama e invoca desde una orilla rebota en la otra como sonido ligante que circula por el espacio, roza los muros, busca llegar. Materia que se apoya en el flujo del agua y en la revuelta del grito” (Echeverri, 2008: 54). En la videoinstalacion predomina lo sonoro de la imagen, y a través de este lenguaje se hacen presentes las ausencias que habitan el río Cauca, y tantos otros ríos colombianos, donde la memoria es el mismo río y su devenir está en la ‘revuelta del grito’, el grito que hace estallar el presente y desarticula las linealidades de la historia. El río Cauca es testigo de miles de crímenes ocurridos ahí donde nadie fue testigo, sino sólo él: “La voz, inquieta y agitada, evidenciaba un clamor y una búsqueda de respuesta. [...] Desde acá, desde este lado, alcanzaba a escuchar la retirada en silencio, el miedo oculto...” (Echeverri, 2008: 50). El río es el lugar donde los cuerpos reposan, y es testigo del horror que cargan los paisajes de terror al evocar a través de los sonidos y las imágenes lo que queda inscrito y encarnado en los lugares y cuerpos. Las derivas de los silencios.

En esta obra vemos cómo las sustancias históricas de la experiencia hacen saltar el pasado en el presente, generando así una reflexividad histórica (Sermatakis, 1996) por medio de los gritos y silencios que habitan el río Cauca, y donde la misma revuelta del río genera un llamado a esas voces sin respuesta. Acá, la *ruina* es el río, al remitirnos a esos actos de horror que han tenido lugar ahí y que hoy a simple vista no son perceptibles pero, igualmente, constituyen el presente y reclaman un posible devenir, en el que su espacio no sea el

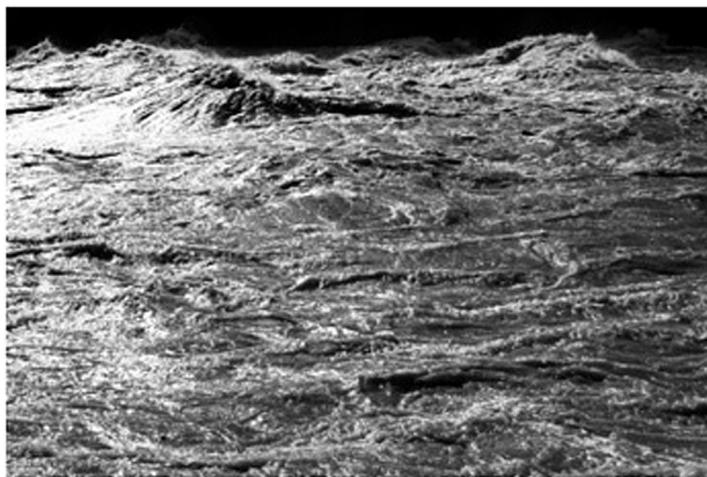
olvido sino un espacio de duelo. Al mismo tiempo, esta instalación nos deja ver cómo la memoria está en continua relación con niveles materiales, inmateriales, vivos, muertos, animales, vegetales, es decir, la memoria como deriva que liga diferentes agentes y temporalidades en el presente.

El constante rugido del río Cauca, los gritos que caen en el vacío y los silencios que los acompañan conforman la materialidad sonora (Ochoa, 2006) de *Treno* haciendo que predomine lo sonoro sobre lo visual, permitiendo que lo visual sea escuchado, al hacer que el sonido impregne la imagen hasta dejar en el espectador la sensación del correr del río, las ausencias que éste arrastra, y sus ecos. Lo sonoro de la instalación evoca al río como *ruina*, y de esta manera es una forma de testimoniar por medio de lo acústico, al mismo tiempo que como espectadores estamos siendo testigos, principalmente a través de los sentidos, de la percepción sonora y visual y de la mezcla que ésta

174



*Treno* [canto fúnebre] (2007-2009)



*Treno* [canto fúnebre] (2007-2009)

produce. Así, esto nos lleva a pensar en lo que Ana María Ochoa llama unas políticas de lo acústico, donde 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, entre otras.

Los lenguajes alegóricos a través de los cuales se expresan estas obras permiten la construcción de *imágenes dialécticas*<sup>7</sup>, en el sentido de Benjamin, o *recolecciones*<sup>8</sup>, en el sentido de Deleuze, que hacen posible representar el presente en medio de *lo que ha sido* y de *lo que está por venir*; como ese río de *Treno* que nos evoca las ausencias, los vacíos y las pérdidas, buscando ecos en el presente en medio de gritos y silencios.

Uno de los propósitos principales de este artículo es visibilizar cómo estas obras nos están permitiendo analizar desde dónde pueden hacerse las conexiones y los encuentros entre las ciencias sociales, el arte y la crítica cultural, es decir, dónde la investigación, la reflexión y la creación van de la mano al buscar modos de expresión, mediación, traducción y creatividad entre la forma y el contenido, donde estos dos no son antagónicos sino que conjuntamente conforman los productos culturales, produciendo saberes y sentires.

De esta manera, mi acercamiento a estas prácticas artísticas pretende abrir un espacio de reflexión sobre las políticas y po-éticas de la mirada y las políticas y po-éticas de la memoria, siendo conscientes de cómo las imágenes son causantes de la construcción y representación de los escenarios de memorias de la violencia. Por lo cual una de las apuestas de este artículo es hacer entender la relación e/afectos, donde la *recolección* de imágenes y sonidos que componen los escenarios de memorias no pretende simplemente informar, visibilizar y mostrar sino crear espacios sensoriales, reflexivos y dialógicos a través de formas que afecten y desanestesien.

Al mismo tiempo, estas prácticas artísticas están explorando formas de trabajar en medio de lo irrepresentable e intraducible; según Judith Butler, “para que la representación exprese entonces lo humano no sólo debe fracasar, sino que debe mostrar su fracaso. Hay algo irrepresentable que, sin embargo, tratamos de representar, y esa paradoja debe quedar retenida en la representación que hacemos” (2006: 180). Estas obras se mueven principalmente dentro de ese espacio de irrepresentabilidad al explorar lenguajes alegóricos que les



<sup>7</sup> Las imágenes dialécticas, entendidas en el sentido de Benjamin, están cargadas de una perspectiva histórica donde el pasado hace parte del presente. La relación de lo que ha sido con lo de ahora es dialéctica: no temporal en naturaleza pero figurativa. Sólo las imágenes dialécticas son genuinamente históricas, esto es, no son imágenes arcaicas (Buck-Morss, 1991: 463: N3, 1).

<sup>8</sup> El término recollecciones es tomado de Deleuze del concepto “recolección-imagen”, que se refiere a esa imagen que está relacionada con lo real y lo imaginario, lo físico y lo mental, lo objetivo y lo subjetivo, la descripción y la narración, el pasado y el presente, lo actual y lo virtual.

permiten traducir las experiencias de violencia desde los fragmentos y residuos que componen los escenarios de memorias.

#### **PERCEPCIÓN SENSORIAL: EFECTOS Y AFECTOS SOBRE Y DESDE LAS MEMORIAS**

Los sentidos representan estados internos que no se muestran en la superficie. También son localizados en campos sociales y materiales afuera del cuerpo. [...] Benjamin, Bloch y Ernest veían la recuperación de un sentido utópico, la alteridad y la procreación cultural en lo perdido, lo negado y la des-comodificación del ático y las bases de la vida cotidiana. Fue en estos sitios que ellos relocalizaron la memoria social como una esfera que desnuda los cierres de la memoria pública, las historias oficiales y la idea del progreso. (Serematakis, 1996: 5-10)

176

Este tipo de productos y prácticas artísticas me ha dejado ver cómo se están representando, resignificando, registrando y haciendo visibles los límites de los códigos de las políticas oficiales sobre las memorias de la violencia a través de imaginación, alteridad y heterogeneidad, al producir, en palabras de Nelly Richard (2007), *vibraciones intensivas*, para inquietar la mirada, en lugar de aquietarla. Quiero detenerme un momento para resaltar las implicaciones que tienen sobre las vidas de las personas algunas de las representaciones dominantes sobre la violencia de los medios, el Estado, los militares y la academia (Cortés Severino, 2007). Como Escobar (1988) argumenta, los discursos raciales creados por epistemologías positivistas, el Gobierno y las ciencias sociales (violentología, criminología, etc.) tratan de entender la violencia, de darle significado y de intervenir en su contra a través del empirismo y el normativismo.

En esta coyuntura dichas obras brindan una aproximación alternativa a las representaciones dominantes, para entender las complejidades de trabajar con las memorias de la violencia y las posibilidades y límites de su representación. Como Taussig (1987) explica, la violencia no puede ser entendida por medio de lo universal, de la razón y del realismo con los cuales el Estado, los militares y las ciencias sociales pretenden entenderla, ya que “el terror y la tortura permanecen a través de formaciones inconscientes culturales donde su significado escapa de las ficciones del mundo representadas por el racionalismo” (Taussig, 1987: 9). Precisamente, estos productores culturales están empujando los debates y los campos de intervención hacia otros espacios fuera de la “linealidad” y “racionalidad” del tiempo moderno, con su capacidad para subvertir y escapar de las determinaciones que construye la historia. Igualmente, al trabajar con memorias de la violencia estas obras se aproximan a la violencia en los niveles materiales y simbólicos, dejando ver cómo la experiencia de la violencia opera a través de dimensiones estructurales y cotidianas.



Las representaciones oficiales que los medios de comunicación hacen de la violencia en Colombia permiten que se cree, en palabras de Susan Sontag, “un sentido del presente y del pasado inmediato” (2003: 99), y es ahí principalmente donde se construyen la identidad social de las víctimas, el “sentido común” de lo que es la violencia, el miedo y el trauma social. Consecuentemente, para Serematakis (1996) y Feldman (1996), estas narraciones de los medios de comunicación tienen el suficiente poder para colonizar la experiencia sensorial produciendo la llamada *anestesia cultural* como parte del sentido común de nuestros tiempos. Consecuentemente, para Feldman, el rol de la anestesia cultural consiste en “infilar la percepción social para neutralizar el trauma colectivo, para sustraer a las víctimas e instalar zonas públicas de perpetua anestesia, en las cuales es posible privatizar y encarcelar la memoria histórica” (Feldman, 1996: 103). Este argumento nos remite a entender cómo la modernidad ha colonizado los sentidos (Serematakis, 1996) y, consecuentemente, cómo nuestra percepción sensorial está condicionada históricamente (Benjamin, 1968). De manera opuesta, algunas de estas obras tienen el potencial de interrumpir la anestesia cultural al crear formas de representación cargadas de tiempo y memorias, imágenes y sonidos, rostros y miradas que hacen surgir las espirales del tiempo.

Las geografías del terror (Oslender, 2003) son visibles a través de los lugares abandonados, bombardeados y saqueados, donde, por ejemplo, pueblos enteros han sido dejados después de ataques o enfrentamientos entre guerrilla, paramilitares y militares, o donde sucedieron masacres y la gente salió desplazada; al mismo tiempo que otros pueblos siguen siendo habitados en medio



*La letra con sangre* (2009).



*La letra con sangre* (2009).

178

■ de esas ruinas que han dejado esos actos de terror. Por ejemplo, centenares de familias fueron desplazadas en 2001 del corredor vial que une las ciudades de Medellín y Bogotá, por las continuas amenazas y ataques de grupos paramilitares y guerrilleros; en San Pablo, sur de Bolívar, en el año 2000 fueron quemadas 33 viviendas de la población por las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), y la población fue desplazada; Bahía Portete se convirtió en un pueblo fantasma después de la masacre ocurrida en 2004, donde murieron mujeres y niños wayuu; los campesinos de San José de Apartadó se desplazaron a San Jósecito después de varias masacres, y la Fuerza Pública ocupó el pueblo. Estos eventos son apenas algunos ejemplos, porque la lista continúa...

Escuelas bombardeadas y grafitiadas ocupadas por la Policía o por desplazados; niños jugando en medio de las ruinas que han dejado las diferentes capas de violencia en el país; una mujer sentada en los restos de lo que quedó de su casa después de un combate entre la guerrilla y el Ejército; sillas de la escuela de Riosucio quemadas y abandonadas como testigos de actos de terror; marcas en el cuerpo que testimonian cómo el sufrimiento ha sido el medio de inscripción de la violencia. Éstas y otras imágenes hacen parte de la obra del fotógrafo Jesús Abad Colorado, el cual nos deja ver esas huellas que ha dejado la violencia en los lugares, la vida cotidiana, las miradas y los cuerpos de miles de personas, impiadiendo por medio de su política y poética de la mirada la anestesia cultural al evocar los rastros de devastación y la vida que se reconstruye en medio de éstos:

Es aportar a la de-construcción de un orden simbólico, instituido alrededor de la guerra y de quienes la hacen, con imágenes e historias de otros espacios construidos por hombres y mujeres que hacen de la risa, la palabra, el trabajo y la vida, esperanza y creación. La palabra y el arte seguirán siendo nuestro mejor argumento [...] Cuando hablo de hacer algo, es mi reflexión, en el sentido de darles más protagonismo a los actos que reclaman por la vida, organizados desde múltiples espacios de esta sociedad y que no son escuchados por los medios de información, precisamente por estar transmitiendo en directo el sonido de la bala. (Jesús Abad Colorado, en Roca: 2001)

Estas imágenes —al dejarnos ver las huellas de la violencia, los fragmentos y residuos que ésta deja y sedimenta en cuerpos y lugares— cargan una intensidad emocional, que en términos de Barthes (1982) es denominada *punctum*, donde la imagen es entendida principalmente desde su forma de afectar, más que desde lo que está denominando y connotando, es decir, las fotografías de Abad Colorado tiene esa capacidad de afectar y evocar esas ruinas al dejar ver “lo que ha sido”, lo que implica volver a habitar esos lugares y cuerpos en medio de la devastación, y al mismo tiempo interrogar “lo que está por venir”; la posibilidad de otros futuros. Por ejemplo, la imagen de la incisión en un brazo con las iniciales de la autodefensas unidas de Colombia (AUC) es muy tocante y fuerte, ya que es una marca material en un cuerpo, y al mismo tiempo convoca a pensar en las múltiples inscripciones de la violencia en los cuerpos. El cuerpo como el lugar principal donde la violencia ha dejado su huella, y el mismo lugar desde donde se comienza a generar el duelo.

Uno de sus últimos trabajos, la exposición titulada *La letra con sangre* (2009), son fotos que documentan cómo la violencia entró a los centros educativos del país dejando destrozos, miseria, dolor y muerte. Los lugares heridos testimonian a través de su abandono, los silencios y las huellas del horror, al evocar las geografías del terror que predominan en el país y las cuales conforman nuestro presente y lo que está por venir. En esta obra Jesús Abad Colorado también recogió una serie de cartas o dibujos de niños que vivían en zonas de conflicto y que en clase pintaban sus sueños y temores. En esos dibujos van apareciendo la guerra, los actores armados y la muerte, elementos que siempre han estado presentes en su cotidianidad. De esta manera, estas fotografías hacen visibles los escenarios que deja la guerra, donde estos niños siguen creciendo y donde la gente que los sigue habitando tiene que reconstruir sus vidas en medio de esta devastación.

Las obras de Jesús Abad Colorado nos llevan a cuestionar la presencia como “la realidad” y la conformación del presente, al caer en la reflexión de las prácticas del documentar, es decir, para poner un ejemplo, los medios de comunicación se basan principalmente en el evento, en el hecho, en documentar lo



Una joven líder, estudiante de bachillerato, fue violada por cuatro integrantes de grupos paramilitares. La mujer fue además quemada con un cigarrillo y marcada en su brazo.

180

sucedido y lograr estar presentes en éste para captar “todo”, para que no se les escape ningún detalle; por ejemplo, los reporteros de guerra tienen que estar en “el momento” del acontecimiento documentando los hechos lo más cerca y presencialmente que sea posible. En cambio, las imágenes de Abad Colorado están cargadas de tiempo, huellas y ausencias al permitir la evocación de lo que implica vivir en medio de esas ruinas, y de cómo esos actos violentos son incorporados en la cotidianidad de las personas.

Por lo tanto, lo que quiero hacer ver a través de estas obras, y donde creo que puede existir un punto de encuentro entre la antropología y las prácticas artísticas, es la posibilidad de generar otras formas de aproximación y creación que permitan cuestionar el presente y las presencias como tales, dejando ver sus huellas y sombras. Nuestro trabajo como antropólogos, productores culturales, historiadores, artistas, en fin, tiene el reto de evitar esa anestesia cultural y de buscar formas que permitan interrumpir el congelamiento de los sentidos e instaurar la duda. Consecuentemente, estas obras tienen que ser entendidas en medio de sus intervenciones visuales, políticas y poéticas, al abrir espacios para nuevos significados, prácticas e imaginaciones a contracorriente de las representaciones oficiales, donde su aproximación es más hacia los fragmentos que hacia los significados totalizadores, dando espacio también a los silencios, a lo no dicho y a los vacíos.

La obra fotográfica *Campo Santo* (2006) de Juan Fernando Herrán se aproxima a esos actos del recordar y del duelo en medio del silencio, de la acción íntima y personal de hacer y dejar una cruz en medio de ese campo donde habitan muchas cruces anónimas y camufladas en medio del paisaje, creando así una manifestación colectiva y silenciosa. Se trata de imágenes tomadas en un área rural a las afueras de Bogotá –el Alto de Las Cruces–, que

se encuentra sembrada literalmente de cruces. En medio del silencio y serenidad que impregnán esta obra afloran las memorias íntimas en el acto de la fabricación de cada cruz, mostrándonos un paisaje donde matas, pasto, palos y cruces son las materialidades de esas memorias a la deriva que se niegan a habitar monumentos y placas conmemorativas. No es una puesta en escena sino actos de memoria íntimos, personales, donde sólo el “acto”, el “acontecimiento” en sí, es el que da el sentido a la obra y a la práctica misma en el Alto de Las Cruces. En una conversación que tuve con Juan Fernando Herrán me contó que había hecho varias veces el camino al Alto de Las Cruces y que fue poco a poco que había comenzado a ver las cruces que al comienzo no veía, ya que muchas no son tan visibles y se camuflan fácilmente con el paisaje; su interés en documentar y ser testigo de ese acto de recordar vino de su fascinación con esas estéticas sociales fuera del “arte per se”, ya que esas cruces llevan componentes estéticos, significados y actos.

Las imágenes son parte de regímenes de conocimiento y de mecanismos de poder, pero al mismo tiempo pueden ser formas de subvertirlos, como en la obra de Herrán, donde estas cruces están dejando ver esas memorias que escapan de la monumentalización, fijación y sacralización a través de actos banales y anónimos que permanecen ocultos y camuflados en el paisaje. De esta manera, las políticas de la imagen abren la posibilidad de nuevos significados y formas de conocimiento, que al mismo tiempo introducen el pasado en actos cotidianos del presente y del devenir.

Herrán, al fotografiar esos actos íntimos, está situando lo cotidiano y banal dentro de espacios públicos al dejar ver ese intervalo entre el “adentro” y “el afuera”, al mismo tiempo que evoca esos actos como formas de resignificación, ya que “extrae” y vuelve “extrañas” a las miradas esas cruces que reposan camufladas en el paisaje, producto de acciones comunes y continuas en medio del silencio, la soledad y la intimidad. Acá, tanto la práctica de fotografiar esas cruces como la fabricación de éstas hacen ver y sentir de forma diferente esas momentos ordinarios, banales y fugitivos que muchas veces pasan desapercibidos y que son la sustancia misma de lo social, lo histórico y lo cultural. Herrán convierte lo ordinario en algo extra-ordinario al fotografiarlo, proponiendo una inversión entre lo público y lo privado, entre lo que se dice y lo que se oculta, entre lo que se reconoce como producción cultural, estética, y lo que se niega como tal.

Aunque la calle estuviera vacía, me detuve ante el semáforo en rojo, a la japonesa, para dejar paso a los espíritus de los coches destrozados. Aunque no esperaba ninguna carta, me detuve frente al portillo de correos, ya que hay que



182

*Campo Santo* (2006).



*Campo Santo* (2006).

honrar a los espíritus de las cartas rotas, y en la ventanilla del correo aéreo para saludar a los espíritus de las cartas que no se enviaron. Medí la insoportable vanidad de Occidente que no deja de privilegiar al ser por encima del no ser, lo dicho por encima de lo no dicho. Chris Marker, *Sans Solei*

Como nos lo muestra Chris Marker en *Sans Solei*, las imágenes construyen memoria y, consecuentemente, crean una cierta percepción del mundo, seleccionando qué debemos recordar o qué se elige para recordar y qué no; por eso hay una gran responsabilidad al trabajar a través de la imagen, y aún más al ser conscientes del lazo fuerte que existe entre memoria e imagen. Este argumento nos recuerda igualmente a Benjamin (1968) cuando expone de qué manera la percepción sensorial está condicionada históricamente, por lo cual considero fundamental repensar y reflexionar sobre cómo y bajo cuáles imágenes se están construyendo “las memorias de la violencia” en Colombia, específicamente, por los medios de comunicación, ya que son los que tiene el “control” visual; por ejemplo, “el boom” de las marchas de la paz, los videos de los secuestrados, los recorridos de los policías afectados por las minas personales, la repetición durante varios días de la liberación de los secuestrados o de los cuerpos de los guerrilleros muertos, como la baja de Raúl Reyes, la visibilización de la militarización como significado de la seguridad y la restauración de la normalidad en esos escenarios de terror. Imágenes y sonidos que día a día nos bombardean y crean la percepción, el sentido común (Gramsci, 1947) de lo que son la violencia, el terror, la inseguridad, “los malos”, “los buenos”, “lo ajeno”, “lo cercano”; pero, igualmente, como nos lo recuerda Beatriz Sarlo (2009), esta división entre “la realidad de la experiencia” y la “realidad de los medios” no puede ser entendida binariamente dentro de una división radical, ya que éstas se mezclan a través de diversas tonalidades y sentires.

Las obras que se exponen en este artículo están permitiendo otras formas de transmisión y aproximación a esas memorias que dejan ver la historia en medio de sus espectros (Derrida, 1994); como en la videoinstalación *Treno*, donde los gritos que caen en el vacío en medio del río Cauca hacen un llamado de duelo a esos cuerpos que fueron desaparecidos, desmembrados, y cuya sepultura es el mismo río, o las fotografías de Abad Colorado, que nos llevan a esos escenarios de terror creados por medio del miedo, el control y el silenciamiento, y habitados por memorias del sufrimiento y de nuevas esperanzas.

Otro de los roles fundamentales de estas obras son sus diferentes formas de testimoniar, lo que nos pone a cuestionarnos sobre la responsabilidad del ser testigos y sobre las formas de traducción que estamos usando a través de nuestros trabajos para transmitir, mostrar y visibilizar. Paralelamente, el ser testigos implica una responsabilidad con el tiempo, una forma particular de relacionamos

con el pasado, el presente y el futuro nuestros, y con los otros, principalmente. Desde esta perspectiva, reitero una vez más la importancia de dichas obras en este “momento coyuntural de la memoria” en Colombia, donde repensar lo que implica “el ser testigos” es una tarea fundamental y urgente. Estas obras artísticas, al poner en escena los gritos y silencios de los desaparecidos, los trazos del horror que quedan registrados en las miradas y rostros, la “invisibilidad” del poder y la violencia de los archivos, están cuestionando el presente, sus silencios, olvidos e impunidades.

#### **CRÍTICA CULTURAL: ENTRE LAS CIENCIAS SOCIALES Y EL ARTE CRÍTICO**

Son los zigzags de la crítica cultural y sus entremedios los que me hacen confiar en que pueden conjugarse el análisis sociopolítico de los conflictos y antagonismos de poder con las pasiones intelectuales que agitan el debate teórico y, también, con las vocaciones de estilo que obsesionan al arte y la escritura.

(Nelly Richard, 2007: 10)

184

■ Más que una propuesta para generar una especie de diálogo entre el arte y las ciencias sociales quiero resaltar los espacios donde estos dos pueden trabajar conjuntamente, de forma complementaria, retadora e innovadora. Como lo he dejado ver a lo largo de este artículo, mi interés y mis preguntas se enfocan específicamente en la articulación entre imagen-sonido/tiempo, y por lo cual es ahí donde quiero ver las posibilidades que dan los puntos de encuentro entre el arte, la historiografía, la antropología, los estudios culturales y visuales al abordar estas dos variables.

Al comienzo expliqué cómo mi trabajo alrededor de memorias de la violencia me había llevado a adentrarme en prácticas culturales y artísticas que hacían trabajos de memorias, y los cuales me habían ayudado a aproximarme a mis preguntas, al mismo tiempo que me habían permitido darme cuenta de las inmensas posibilidades de lo visual y lo sonoro, para acercarme a estos fragmentos de las memorias de la violencia inscritas por medio del dolor en cuerpos y lugares. Por ejemplo, cuando una mujer minera del Alto Cauca me contaba su historia de vida desde pequeña hasta hoy, y las múltiples violencias en medio de las cuales había vivido, en un momento dado agarró su batea (con la que sacan el oro de los ríos) y se puso a mostrarme en medio de su sala cómo se usaba; fueron unos minutos de silencio en los que ella no paró de menear la batea, narrándome a través de su cuerpo su historia de minera. Precisamente, es en esos momentos cuando las poéticas que utiliza el arte crítico me han ayudan a pensar sobre mis aproximaciones a estos acontecimientos, hechos y narraciones planteando otras preguntas, por ejemplo: ¿Cómo contar esas his-

torias inscritas en los cuerpos sin omitir los lenguajes del movimiento, el silencio y la pausa? ¿Cómo escribir sobre acontecimientos cuya descripción no hace parte del lenguaje escrito sino de los sonidos y los movimientos?

Nadia Serematakis (1996) nos recuerda que hay que volver hacia los sentidos como testigos y registros de la experiencia histórica, y es ahí donde las ciencias sociales pueden abrirse hacia los lenguajes poéticos y alegóricos utilizados por el arte, los cuales le van a permitir esa aproximación hacia una epistemología de los sentidos. Esto, al mismo tiempo, nos hace repensar “la linealidad” causa-efecto con las que las ciencias sociales han estado familiarizadas y explorar esas *deslinealidades* que el arte nos deja ver al privilegiar el acontecimiento, la alegoría y las intensidades, como al mostrar las derivas de la memoria en los ríos, las miradas, los paisajes y los cuerpos.

La antropología, al utilizar la etnografía como método de aproximación, análisis y crítica cultural, puede aportar y al mismo tiempo dejarse afectar por los lenguajes del arte; hay un trabajo fuerte que se ha hecho desde la antropología, y es el de la reflexión sobre el poder epistemológico y la responsabilidad ética y política de trabajar y escribir sobre el dolor de “los otros”, el sufrimiento, la marginación, las prácticas de resistencias en medio de contextos de violencia y los mecanismos del poder, como en las obras de Veena Das, Allen Feldman, Michael Taussig, entre otros.

Por medio del trabajo etnográfico estas obras se han basado en las prácticas cotidianas y discursivas, en las tensiones entre lo “local” y lo “global”, el centro y la periferia<sup>9</sup>, con un fuerte énfasis en el contexto social, político, histórico y cultural. De esta manera, la antropología y los estudios culturales y visuales abren un espacio para reflexionar sobre el estudio cultural del arte, es decir, acerca de sus aspectos políticos, sociales, económicos, tecnológicos y estéticos, al mismo tiempo que sobre su producción de conocimiento; y es desde esas perspectivas que pueden afectar las producciones artísticas y culturales al hacerlas reflexionar sobre sus posicionamientos sociales e históricos, sobre el tipo de conocimiento que están generando, y de qué forma, dónde, cómo y a quién está siendo transmitido y de qué forma está siendo apropiado.

Uno de los aspectos que más me interesa de este tipo de prácticas artísticas es su poder de afectar la historiografía, es decir, las formas en las que se lee, piensa, interpreta y construye “la Historia”, ya que privilegia otras formas que van más allá del texto, de lo escrito; como las memorias inscritas en los cuerpos, en los lugares, en la naturaleza, es decir, introducen lenguajes

<sup>9</sup> Con los términos centro-periferia, local-global, me estoy refiriendo a las múltiples relaciones y tensiones que existen entre estas partes, o como lo enuncia Nelly Richard, “las múltiples asimetrías y desigualdades del poder cultural que segregan y discriminan identidades y representaciones” (2007: 83).

que permiten el no-cierre, la interrupción y la renarrativación de la historia “oficial”, abriendo la posibilidad para la intersección de múltiples temporalidades y lógicas no duales entre pasado/presente, muerte/vida, presencia/ausencia, sacro/profano, espacio/tiempo, razón/afecto, fuerzas animales/espírituales. Esta aproximación da la posibilidad para otras historias, donde la narración rompe la linealidad del tiempo moderno y permite la conjunción y disyunción de múltiples temporalidades.

Consecuentemente, el arte crítico crea las posibilidades de trabajar en medio de la experiencia histórica y social al permitir la entrada de diferentes formas de testimoniar a través del cuerpo, los silencios, los cantos, las danzas, la naturaleza, etc., lo que lleva a repensar la relación entre el archivo y el repertorio. Como lo expresa el fotógrafo guatemalteco Luis González Palma (1997) a través de sus fotomontajes,

Concibo estas fotografías con la esperanza de que la imagen incluya, y de alguna manera exprese, lo invisible. La palabra y la experiencia fundamental que guarda toda esta aventura visual. Como todo aquello que no vemos cuando miramos, como todo lo que no decimos cuando hablamos, como todos los silencios dentro de una sinfonía, esta obra es un intento muy personal e íntimo de dar forma a esos fantasmas que gobiernan la política y la vida. (Palma, en Reuter, 2006)

Al plantear de forma general las posibles y múltiples intersecciones que se pueden dar entre las ciencias sociales y el arte crítico, esto nos acerca a pensar conjuntamente el análisis sociocultural y los lenguajes estéticos. A la vez, la relación entre tiempo e imagen vista desde estos campos se nos complejiza y enriquece, ya que pensar las imágenes en su dimensión temporal nos pone frente a la importancia de adentrarnos tanto al nivel de la forma como del contenido en la temporalidad histórica, las espirales del tiempo y la profundidad narrativa. Las políticas y po-éticas del tiempo desplegadas en estas obras visibilizan los espectros que habitan el presente y nos recuerdan que viven en medio de nosotros a través de múltiples formas.

#### **DERIVAS DE LAS RUINAS**

Como lo expone Deleuze (1989), las relaciones y disyunciones entre lo visual y lo sonoro nos tienen que hacer pensar en cómo poder capturar el tiempo en la imagen y los sonidos; y es precisamente desde ahí donde muchas de las obras acá expuestas están trabajando.

El artista José Alejandro Restrepo nos hace aproximarnos a la naturaleza como representación alegórica de la historia, donde ninguna categoría histórica existe sin sustancia natural y ninguna sustancia natural existe sin su filtro

histórico (Benjamin, 1997); por ejemplo, en su instalación *Musa paradisiaca* (el nombre científico de una de las variedades del banano común) (1993-1996) combina racimos de bananos con televisores que penden de ellos; éstos presentan las imágenes en paralelo de una pareja desnuda en medio de fértiles platanales con otras de masacres ocurridas en la zona bananera. En medio del olor a podredumbre de los bananos después de varios días de exposición, emerge el fantasma decadente y violento del banano (Roca, 2003).

Esta videoinstalación surgió de un grabado con el que se topó el artista Charles Saffray, en *Voyage à la Nouvelle Grenade* (Viaje a la Nueva Granada), titulado *Musa paradisiaca*, en el cual se veía a una mulata sentada a la sombra de un racimo de bananos. Lo revelador para Restrepo fue encontrar que *Musa paradisiaca*, o también *Musa sapientum*, correspondía a la clasificación científica del banano, fruto que en los grabados del siglo XIX tomó la connotación del fruto del Paraíso y del “exotismo” y abundancia de las Indias, pero que durante el siglo XX se vincula a las masacres en Colombia. Esta contraposición de significados y sentires hace un llamado a la sedimentación de las diferentes violencias que se llevan desde los tiempos de la Conquista y las ambigüedades que éstas cargan.

En 1963 se inicia la plantación del banano a escala agroindustrial en la región de Urabá, alrededor de la cual se articularán muchos de los conflictos sociales de la región. Por otra parte, en los años setenta se consolidan en la zona el EPL (Ejército Popular de Liberación) y las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), los movimientos guerrilleros más importantes y con mayor presencia en Urabá a partir de entonces. Paralelamente, nace el movimiento sindical de la región, debido a las precarias condiciones laborales en las que se encontraban los trabajadores bananeros, y comienza a acercarse a los grupos guerrilleros, en una alianza que haría difícil la distinción entre el movimiento sindical y el movimiento armado. Igualmente, en los setenta, con el incremento de la violencia en la región, los gobiernos departamental y nacional inician la militarización de la zona, factor que se ha ido incrementando en las décadas sucesivas.

A finales de los sesenta se conforma la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC) para velar por los intereses de los campesinos en materia de posesión de tierras y su justa distribución. Los líderes de esta organización estuvieron sometidos a amenazas, persecuciones, y muchos de ellos fueron asesinados. A finales de los setenta se liquidó la asociación. Debido a las migraciones masivas provocadas por el desarrollo de la agroindustria bananera, la tierra urbanizable comenzó a escasear y “las invasiones” empezaron a ser cada vez más frecuentes y organizadas, lideradas en su mayor parte por el EPL y la UP (Unión Patriótica).

El conflicto se agudizó aún más cuando el EPL y las FARC se enfrentaron por el control de los trabajadores bananeros, lo que dio como resultado que muchos de ellos fueran asesinados por pertenecer a una u otra agrupación sindical y ser, por lo tanto, simpatizantes de una u otra guerrilla. Se inician entonces las masacres en las fincas, los campamentos y los barrios de invasión, y cada grupo busca debilitar al otro mediante la eliminación de sus bases sociales. Esta época se conoce como “la violencia dura”.

A finales de los ochenta aparecen en la región unos nuevos actores armados, los paramilitares, los cuales se agruparán bajo el nombre de Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU), bajo el mando de los hermanos Castaño. Éstos entraron en la dinámica de guerra de la zona principalmente con “la limpieza social”, el asesinato de simpatizantes de cualquiera de las guerrillas enfrentadas y el control territorial. En 1994 se crearon los *servicios especiales de vigilancia y seguridad privada*, Convivir, con el objeto de perseguir y combatir a la guerrilla. Las Convivir fueron apoyadas por los grandes capitalistas, el gobernador de Antioquia de esa época, Álvaro Uribe, y miembros de las Fuerzas Armadas, como el general Rito Alejo del Río, mejor conocido como “el Pacificador de Urabá”, el cual cometió muchos crímenes en la región.

Actualmente, la violencia persiste: las autodefensas tienen presencia permanente en cascos urbanos y áreas rurales del Urabá antioqueño, cordobés y chocoano; la guerrilla está replegada en las zonas selváticas; el narcotráfico crece en proporciones alarmantes, y gran parte de los espacios civiles están militarizados.

En *Musa paradisiaca* Restrepo hace visible las sedimentaciones y yuxtaposiciones de violencias históricas a través del cultivo del banano, centrándose principalmente en la región de Urabá, pero al mismo tiempo también se remonta a la época de la United Fruit Company en Ciénaga, Magdalena, donde fue introducido por primera vez este cultivo a gran escala y donde también se desató una gran ola de violencia alrededor de éste; uno de los ejemplos fue la conocida masacre de las bananeras de 1928. Ambas regiones están plagadas de historias de terratenientes, masacres, sindicatos, explotación y capital extranjero. De esta manera, esta instalación es un “trabajo de memoria” sobre la violencia desde la experiencia histórica alrededor de las plantaciones de banano, una aproximación sensorial donde el olor de la descomposición del banano es una alegoría de esa *ruina* que nos remite a las violencias sedimentadas y continuas ligadas a las plantaciones del banano en Colombia.

La obra de Restrepo abre varios espacios para repensar “el hacer Historia” y el potencial del arte crítico en esta tarea; donde ese “hacer Historia” no sólo pertenece a los historiadores, sino que obras como la de Restrepo están “haciendo historia” desde otras perspectivas, al hacer aflorar la experiencia

histórica, es decir, los sentidos como registros y testigos (Serematakis, 1996). En *Musa paradisiaca* visibiliza la interposición de violencias a través de material de archivo de las masacres de las bananeras en Ciénaga y Urabá, imágenes de una pareja en el paraíso, bananos en descomposición, y a través de este montaje resignifica y reconstruye esa parte de la historia del país. De esta manera, no sólo está resignificando y deconstruyendo la Historia sino que al mismo tiempo introduce la evidencia de los mecanismos formales de construcción de esa Historia. Paralelamente, otro elemento fundamental en la obra de Restrepo es el cuerpo, ya que, como dice,

El cuerpo aparece en una encrucijada, en un cruce de caminos, donde se encuentran y chocan permanentemente la historia, el mito, el arte y la violencia. Foucault mostró cómo el cuerpo está impregnado de historia y cómo la historia destruye los cuerpos. De manera traumática o de forma sutil siempre es posible leer estos cuerpos gramaticalmente, como emisores de signos y como superficies de inscripción. (Restrepo, 2006: 13)

Restrepo nos deja ver cómo las memorias del sufrimiento están inscritas en los cuerpos, es decir, el cuerpo como el principal registro y testigo de la historia, y el sufrimiento como el medio a través del cual la memoria se inscribe en los cuerpos; pero también el cuerpo como generador de sentido: “El cuerpo es el lugar de inscripción desde tiempos inmemorables, pero también de ‘descripción’, expulsión y excreción de sentido” (Restrepo, 2006: 21).

Las concepciones de lo histórico desde estas obras se acercan a un entendimiento de una temporalidad múltiple y fracturada donde los significados cerrados y totalizadores no tiene cabida; por lo cual, al pensar en el momento coyuntural colombiano en el que el “tema de la memoria” ha comenzado a tener un espacio político y ético dentro de la llamada “justicia transicional” posconflicto”, principalmente dentro la escena que reclama las violaciones de los Derechos Humanos, estas obras nos hacen reflexionar sobre la imposibilidad de la construcción de un relato “completo”, “uniforme” y “total” al reclamar y visibilizar las fracturas y residuos que permanecen a través de las memorias en cuerpos, ríos, piedras, cruces, sueños, deseos; dejándonos ver cómo la recuperación y la regeneración de sentido tienen que hacerse en medio y a través de estas *ruinas*.

Por lo cual la función del arte crítico también está relacionada con la historia, entendida desde Benjamin como subversión, resistencia, y, consecuentemente, con lo que Reyes Mate (2003) llama *justicia anamnética*; dicho concepto designa cómo la memoria del sufrimiento actualiza la conciencia de las injusticias pasadas, es decir, cómo la memoria puede ser un acto de justicia con carácter agitador, pues complejiza el presente.

Simultáneamente, estas obras llevan consigo narrativas de sufrimiento e injusticia, las cuales son una forma de subversión, para evitar que se sigan silenciando las atrocidades cometidas a lo largo de la historia, y, al mismo tiempo, una manera de permitir que las experiencias de dolor privadas pasen a la esfera de lo público, a través de lo que Deleuze (1989) llama *regímenes de intensidad*, donde ciertas producciones artísticas crean vibraciones intensivas en la percepción, permitiendo así una intervención artístico-cultural en la forma de sentir y pensar la historia. En *Musa paradisiaca* las racimos de banano colgando, el olor creciente de su descomposición, la imagen de la pareja en el Paraíso, junto con las imágenes de archivo de algunas masacres, crean una forma de aproximación a esas historias cargadas de violencia a través de los sentidos y, sobre todo, de la interposición y conjugación de éstos —sinestesia— que acá serían el olfato, la vista, el oído, permitiendo así otras formas de percepción y transmisión.

Al contrario de las imágenes de los medios de comunicación, que nos dejan con la sensación de la fugacidad, del movimiento, de la cadena de eventos que no para y que va dejando uno detrás del otro hasta perderse en medio de la confusión y el olvido, creando así la sensación de un presente vacío donde todo pasa como una ráfaga. Las obras que acá he resaltado al mostrar ese presente concentrado dentro de sus múltiples temporalidades dejan al descubierto al mismo tiempo la imposibilidad de esa ilusión de totalidad al señalar los fragmentos, los huecos, las fracturas, los vacíos que constituyen tanto las imágenes como las memorias.

Esto lleva a entender que las imágenes no sólo deben ser *vistas* sino, en palabras de Susan Sontag (2003), *examinadas*, dejando ver más allá de lo que es visible y presente, es decir, donde a través de éstas se pueden ver los trazos del pasado, lo “real” y lo imaginado, lo recordado y lo deseado; es decir, esto nos remite a la *imagen-cristal* de la que habla Deleuze (1989), en la que la imagen es al mismo tiempo pasado y presente, el presente no sigue al pasado sino que ambos coexisten: “el presente es la imagen *actual* y sus pasados contemporáneos es la imagen *virtual*” (1989: 79). Memorias que abren la posibilidad de otros futuros y cuestionan el presente, sus silencios, olvidos e impunidades.

Otro de los espacios que abre el arte crítico frente a la historia es la posibilidad de trabajar entre el archivo y el repertorio, no de manera dualista sino entremezclándolos y buscando diferentes formas que permitan repensar tanto el archivo como el repertorio, y la relación entre estos dos. Por ejemplo, nos dejan ver cómo el archivo puede ser resignificando y, a la vez, cómo éste nos permite *examinar* las imágenes y descubrir los fantasmas que las habitan, y, al mismo tiempo, las prácticas de resignificación implican poder dialogar con esos fantasmas. El lograr repensar las fuentes y formaciones históricas más allá del textocentrismo abre un campo infinito para trabajar a través de las experiencias históricas

y las materias del recuerdo, por medio de los diferentes saberes y sentires que las han constituido y que la mayoría de las veces han quedado anulados y silenciados por los relatos históricos. La *ruina* de la que nos habla Benjamin muestra la transitoriedad (concepto desarrollado por José Alejandro Restrepo, 2006), ya que es el fragmento significativo que nos deja ver sus trazos, lo que queda, es decir, el material desecharido elevado a la posición alegórica (Buck-Morss, 1991).

### LA TRADUCCIÓN COMO PRÁCTICA ESTÉTICA Y POLÍTICA

La traducción es un proceso, una práctica sin cierre.

*Trinh-Minh-ha*

El arte crítico tiene que ser visto a la vez dentro de sus prácticas de traducción, donde ésta tiene que ver más con la creatividad que con la exactitud y la copia exacta de la “realidad” que se está traduciendo, es decir, la traducción se basa principalmente en la relación recíproca entre dos lenguas o dos “realidades”, “espacios” que se afectan mutuamente, lo que nos lleva a entender las prácticas de traducción a través de esta relación, y, consecuentemente, su posibilidad de producir algo diferente viene es desde acá. Las obras de arte crítico se están moviendo en medio de prácticas de traducción, y es ahí donde radica el potencial de su labor, ya que al trabajar con memorias del sufrimiento, de la violencia, lo están haciendo continuamente con fragmentos de memorias personales y colectivas, privadas y públicas, silenciosas y bulliciosas, latentes y sedimentadas.

Estoy denominando prácticas de traducción a esas diferentes formas de ensamblar fragmentos en un todo unificado, pero no cerrado, lo cual permite trabajar por medio de éstos a través de ensamblajes y reensamblajes, abriendo espacios para explorar y aproximarse a diferentes temporalidades, velocidades, rupturas, silencios y sonidos de la imagen y las memorias. La creación por medio de asociaciones, yuxtaposiciones, repeticiones y resonancias permite abordar las diferentes memorias y trabajar con ellas, al mismo tiempo que la labor del arte crítico se convierte en un trabajo de recolección y reensamblaje de imágenes y memorias, que, al acercarse a los escenarios de memorias de la violencia, desde la políticas y po-éticas del recordar y las políticas y po-éticas de la imagen y el sonido, están creando modos de expresión y sitios de mediación, traducción y creatividad entre la forma y el contenido.

Paralelamente, el aproximarse al arte crítico dentro de prácticas políticas y estéticas de traducción implica también hablar y situarse en los problemas que éstas cargan al trabajar en medio de lo irrepresentable e intraducible. Los lenguajes alegóricos utilizados por estas prácticas artísticas les han permitido moverse en medio de esos bordes y zonas donde las ciencias sociales no logran llegar o nombrar y simplemente ignoran o “dejan por fuera”.

El trabajar a través de “fuentes” no oficiales como el eco de los gritos de los desaparecidos, cruces camufladas en el paisaje, retratos de escuelas abandonadas y bombardeadas, dibujos de caras ausentes, olores del banano en descomposición, permite aproximarse a la historia del presente en medio de sus choques de temporalidades, espacios y ecos imposibles de representar, creando lenguajes figurativos y alegóricos que dan la posibilidad de aproximarse tangencialmente para evocar lo intraducible e irrepresentable. Como señala Nelly Richard, los lenguajes oficiales que hablan de la memoria (ONG, Estado, organizaciones de Derechos Humanos, ciencias sociales, etc.) no son capaces de practicarla ni de expresar sus tormentos:

Practicar la memoria implica disponer de los instrumentos conceptuales e interpretativos necesarios para investigar la densidad simbólica de los relatos de la historia, expresar sus tormentos supone recurrir a figuras de lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) suficientemente conmovidos y conmovibles para que entren en relación solidaria con el pasado victimado. (2007: 136)

192

■ La relación imprescindible entre estética y política y entre arte crítico y ciencias sociales y crítica cultural está anclada a la relación entre las decisiones estéticas y las políticas de la forma y el contenido. Consecuentemente, es crucial resaltar la crítica cultural hecha por estas obras y sus articulaciones políticas a través de las diferentes formas que permiten moverse entre los intervalos de pasado/presente, “realidad”/ficción, adentro/afuera, imagen-sonido/texto. Estos espacios “entre” son los que permiten trabajar en el intervalo, lo que Trinh-Minh-ha (1999) llama el tercer espacio, que sería precisamente el espacio de la traducción, donde se combina la creatividad con la intervención crítica y los lenguajes visuales, sonoros y textuales, a través de diferentes texturas, escalas y movimientos. Este tercer espacio permite trabajar con resonancias<sup>11</sup> que impiden las formas de centralización de los conceptos, abriendo la posibilidad de intervenir en diferentes espacios a través de la capacidad de los múltiples lenguajes de resonar de un contexto a otro.

En este sentido, el arte abre la posibilidad de explorar lenguajes y formas que crean un distanciamiento de la “realidad”, es decir, hace ver desde otras perspectivas situaciones, objetos, cuerpos, etc., que han sido cubiertos por la *anestesia cultural*, y los lleva fuera del sentido común a través de la imaginación; por ejemplo, el olor de descomposición de los bananos en la obra de Restrepo trae al presente la continuidad de la violencia de las bananeras, o los gritos de los desaparecidos perdidos en el río Cauca nos evocan esos cuerpos que siguen corriendo y que nunca fueron encontrados pero que hacen parte de

<sup>11</sup> Trinh-Minh-ha describe las resonancias como la habilidad de generar nuevos significados a lo largo del proceso de las obras, no de forma lineal, sino precisamente en medio de las espirales del tiempo.

nuestro presente y devenir. Estas formas de interrupción a través de la imaginación crean posibilidades de nuevos significados y formas de conocimiento.

Estas prácticas de traducción tienen que ser entendidas también desde la creatividad y la subjetividad, lo que nos lleva a pensar en cómo la autobiografía<sup>12</sup> marca el proceso de traducción, por lo cual, los que trabajamos alrededor de estos temas tenemos la responsabilidad, como dice Veena Das, de “Abrirnos al dolor del otro [...] Así, aun cuando nunca pueda reclamar el dolor del otro, ni apropiármelo con algún otro fin (la construcción de la nación, la revolución, el experimento científico), lo que revela una investigación gramatical es que puedo prestar mi cuerpo (de escritos) a este dolor” (2008: 335); y precisamente de eso están compuestas estas obras, de un intento, un acto, una forma de buscar espacios y caminos para abrirse a ese dolor del otro. \*

---

12 La autobiografía entendida como una forma de explorar y aproximarse a las historias inscritas en el cuerpo en relación con los otros y con los mundos en los que hemos vivido, que nos han tocado, permeado y cambiado.

**R E F E R E N C I A S**

- Abad Colorado, Jesús Abad**  
2008. *La letra con sangre*. Medellín, Universidad EAFIT, Departamento de Comunicación y Cultura.
- Barthes, Roland**  
1982. *Camera lucida, Reflections on Photography*. Nueva York, Hill and Wang.
- Benjamin, Walter.**  
1968. *Illuminations, Essays and Reflections*. Nueva York, Schocken Books.  
1997. *Sul concetto di Storia*. Turín, Einaudi.
- Buck-Morss, Susan**  
1991. *The Dialectics of Seeing*. Barverville, MIT Press.
- Butler, Judith**  
2006. *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence*. Londres, Nueva York, Verso.
- Cabrera Marta y Juan Carlos Segura**  
2009. *Estudios visuales y estudios culturales: nuevas apuestas de investigación crítica. Del ver la memoria*. Medellín, Universidad de Antioquia, Congreso de Estudios Culturales.
- Cortés Severino, Catalina**  
2007. "Escenarios de terror entre esperanza y memoria", *Antípoda, Revista De Antropología Y Arqueología*. No. 4, pp. 163-187.
- Das, Veena**  
1994. "Wittgenstein y la antropología", en Francisco Ortega (ed.), *Sujetos del dolor, agentes de la dignidad*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Colección Lecturas CES, pp. 295-342.
- Deleuze, Gilles**  
1989. *Cinema 2, The Time-Image*. Minnesota, University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques**  
1994. *Specters of Marx. The State of The Dept, The Work of Mourning, and the New International*. Londres, Nueva York, Routledge.
- Echeverri, Clemencia**  
2008. *Sin respuesta*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia y Villegas Editores.
- Escobar, Arturo**  
1988. "The Violence of Reality and the Reality of Violence in Colombia". Manuscrito sin publicar.
- Feldman, Allen**  
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*. Chicago, University Press, pp. 87-108.
- Gramsci, Antonio**  
1947. *Lettere dal carcere*. Turín, Einaudi.
- Marcus, George**  
1997. *Cultural Producers in Perilous States, Editing Events, Documenting Change*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Mate, Reyes**  
2003. *La ética ante las víctimas*. Barcelona, Anthropos Editorial.
- Minh-ha, Trinh**  
1999. *Cinema Interval*. Nueva York, Londres, Routledge.

- Mitchell, William**  
2003. "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", *Estudios Visuales*, Vol. 1, pp. 17-40.
- Ochoa, Ana María**  
2006. "La materialidad de lo musical y su relación con la violencia", *Transcultural Music Review*, No. 10.
- Orrantia, Juan**  
2009. *Residuos en el agua, o del detrito como memoria*. Manuscrito sin publicar.
- Osleider, Ulrich**  
2003. *Geografías del terror y desplazamiento forzado en el Pacífico colombiano: conceptualizando el problema y buscando respuestas*. Bogotá, Informe, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Restrepo, José Alejandro**  
2006. *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*. Bogotá, Ediciones Uniandes.
- Reuter, Laurel**  
2006. *Los desaparecidos*. Milán, Edizioni Charta.
- Richard, Nelly**  
2007. *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina S. A.
- Sarlo, Beatriz**  
2009. *La ciudad vista, mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina S. A.  
2000. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Reuter, Laurel**  
2006. *Los desaparecidos*. Milán, Edizioni Charta.
- Serematakis, Nadia**  
1996. *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago, University Press.
- Sontag, Susan**  
2003. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá, Alfaguara.
- Taussig, Michael**  
1987. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Uribe, María Teresa**  
1992. *Urabá: ¿región o territorio?*. Medellín, INER-Corpourabá.

#### FILMOGRAFÍA

Chris Marker, *Sans Soleil*, Francia (1983). 104 minutos.

#### SITIOS WEB

##### Roca, José

2001. "Entrevista hecha por José Roca a Jesús Abad Colorado", en *Columna de arena, Reflexiones críticas desde Colombia*, No. 34. <http://www.universes-in-universe.de/columna/col34/col34.htm>. Consultado el 6 mayo de 2009.

##### Roca, José

2003. "Flora necrológica. Imágenes para una geografía política de las plantas", en *Columna de Arena, reflexiones críticas desde Colombia*, No. 50. <http://www.universes-in-universe.de/columna/col50/index.htm>. Consultado el 27 de abril de 2009.

**OBRAS**

**Colorado, Jesús Abad**

2009. *La letra con sangre.*

**Echeverri, Clemencia**

2007- 2009. *Treno* [canto fúnebre].

**González Palma, Luis**

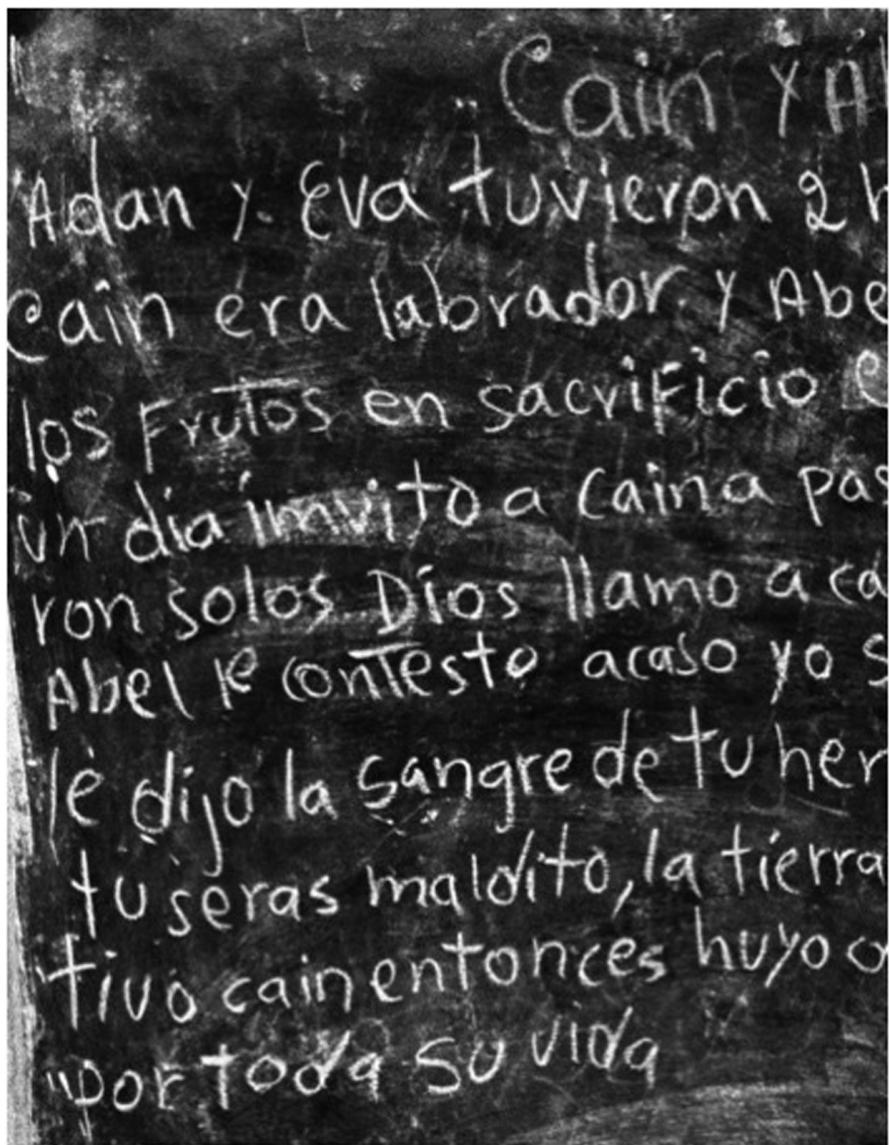
1997. *Ausencias.*

**Herrán, Juan Fernando**

2006. *Campo Santo.*

**Restrepo, José Alejandro**

1993-1996. *Musa paradisiaca.*



197

Jesus Abad Colorado *Letra con sangre*, 2009.