

BOGOTÁ, COLOMBIA · VOL. 30, N.º 2 (JULIO-DICIEMBRE) · AÑO 2016

ISSN: 0120-3045 (IMPRESO) · 2256-5752 (EN LÍNEA)

Vol.  
**30**  
Número 2  
2016

# maguaré



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

# maguaré

VOL. 30, N.º 2 (JULIO-DICIEMBRE) · AÑO 2016  
ISSN 0120-3045 (IMPRESO) · 2256-5752 (EN LÍNEA)

www.maguare.unal.edu.co  
DOI:10.15446/mag

---

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA · FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

Departamento de Antropología · Bogotá, Colombia

Maguaré es una revista semestral dirigida al público latinoamericano y de otras regiones del mundo, cuyo objetivo principal es la divulgación de trabajos e investigaciones originales en Antropología, que contribuyan al avance de la disciplina. La revista propende por la apertura temática, teórica y metodológica, por medio de la publicación de documentos centrados en una perspectiva antropológica, aun cuando sean relativos a otras áreas del conocimiento, con el fin de crear redes de conocimiento y promover la interdisciplinariedad.

Los autores son responsables directos de sus artículos. Por lo tanto, *Maguaré* no asume responsabilidad en relación con ideas, expresiones, contenidos o tesis que en estos se pronuncien.



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia creative commons “reconocimiento, no comercial y sin obras derivadas”

Colombia 2.5, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.5/co/>

---

**DIRECTORA:**

Marta Zambrano, *Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*

**EDITORES:**

Marco Alejandro Melo Moreno

Marta Zambrano

*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*

**COMITÉ EDITORIAL:**

Andrés Salcedo Fidalgo, *Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*

Marta Saade, *Universidad Externado de Colombia, Bogotá*

Juana Camacho, *Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá*

Zandra Pedraza Gómez, *Universidad de los Andes, Bogotá*

**COMITÉ CIENTÍFICO:**

Phillippe Bourgois, *Universidad de Pensilvania, Estados Unidos*

Rosana Guber, *Universidad Nacional de San Martín, Argentina*

Christian Gros, *Universidad de París, Francia*

Stephen Hugh-Jones, *Kings College, Cambridge, Inglaterra*

Joanne Rappaport, *Universidad Georgetown, Estados Unidos*

**EQUIPO DE EDICIÓN:**

Alejandro Rodríguez Lombana

Tatiana Herrera Rodríguez

Juan Diego Gutiérrez Méndez

*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*

---

**CONTACTO:**

**Revista *Maguaré***

Departamento de Antropología

Universidad Nacional de Colombia

Cra. 30 n.º 45-03, edificio 212, oficina 130

Tel.: 316 5000 ext. 16336, Bogotá, Colombia

[revmag\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revmag_fchbog@unal.edu.co)

**IMAGEN DE CUBIERTA:**

Tomada por Irma Mercedes Figueroa de la foto de Norma Mendez

**FOTOGRAFÍAS DE PORTADILLAS:**

Alejandro Rodríguez Lombana

La revista *Maguaré* está incluida en:

- Fuente Académica Premier de EBSCO  
<http://ejournals.ebsco.com/login.asp?bCookiesEnabled=TRUE>
- Dialnet  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=16254>
- Latindex  
<http://www.latindex.unam.mx/busador/resBus.html?palabra=maguare&opcion=1>
- Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango  
<http://www.banrepultural.org/blaa>
- OEI - CREDI - Bases de Datos  
<http://www.oei.es/basecredi.htm>
- Public Knowledge Project  
<http://pkp.sfu.ca/node/2313>
- Google Scholar
- Anthropological Literature  
<http://www.ebscohost.com/academic/anthropological-literature>
- Ulrich's Web  
<http://ulrichsweb.serialssolutions.com/login>
- CIRC. Clasificación integrada de revistas científicas (categoría C)
- Academic Keys - Academic Journals
- Elektronische Zeitschriftenbibliothek EZB (Electronic Journals Library), Alemania
- Matriz de Información para el Análisis de Revistas - MIAR
- REDIB (e-Revistas)

---

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

RECTOR:

Ignacio Mantilla Prada

VICERRECTOR:

Jaime Franky Rodríguez

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

DECANA:

Luz Amparo Fajardo Uribe

VICEDECANA DE INVESTIGACIÓN Y EXTENSIÓN:

Constanza Moya Pardo

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA

DIRECTORA:

Consuelo De Vengoechea Rodríguez

SUSCRIPCIÓN Y DISTRIBUCIÓN

**Siglo del Hombre Editores**

Cra. 31A n.º 25B-50, Bogotá

Tel.: 337 7700

[www.siglodelhombre.com](http://www.siglodelhombre.com)

DISTRIBUCIÓN Y VENTAS

**UN La Librería, Bogotá**

Plazoleta de Las Nieves

calle 20 n.º 7-15

Tel.: 316 5000 ext. 29490

**Ciudad Universitaria:**

Auditorio León de Greiff, piso 1

Tel.: 316 5000 ext. 17639

[www.unlalibreria.unal.edu.co](http://www.unlalibreria.unal.edu.co)

[libreriaun\\_bog@unal.edu.co](mailto:libreriaun_bog@unal.edu.co)

**Librería de la U**

[www.lalibriadelau.com](http://www.lalibriadelau.com)

**CANJE:**

Dirección de Bibliotecas. Grupo de Colecciones

Hemeroteca Nacional Carlos Lleras Restrepo

Av. El Dorado n.º 44A-40

Telefax: 316 5000 ext. 20082. A. A. 14490

[canjednb\\_nal@unal.edu.co](mailto:canjednb_nal@unal.edu.co)



CENTRO EDITORIAL

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

[www.humanas.unal.edu.co](http://www.humanas.unal.edu.co)

Ciudad Universitaria, edificio 205

Tel.: 316 5000 ext. 16208

Bogotá D. C.

*Director del Centro Editorial* · Camilo Baquero Castellanos

*Corrección de textos en español* · Juliana Monroy Ortiz

*Coordinación de diseño y maquetación* · Juan C. Villamil

*Traducción de resúmenes al portugués* · Roanita Dalpiaz

*Traducción de resúmenes al inglés* · Paul Priolo



# maguaré

VOL. 30, N.º 2 (JULIO - DICIEMBRE) · AÑO 2016  
ISSN 0120-3045 (IMPRESO) · 2256-5752 (EN LÍNEA)  
www.maguare.unal.edu.co

## TABLA DE CONTENIDO

<b>PRESENTACIÓN</b> .....	<b>11-13</b>
EQUIPO DE EDICIÓN · Revista Maguaré	

## ARTÍCULOS

<b>VIDEO INDÍGENA, AUTORIDAD ETNOGRÁFICA Y ALTER ANTROPOLOGÍA</b> .....	<b>17-45</b>
CHRISTIAN LEÓN · Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) y Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) · Ecuador	

<b>EL ARTE Y LA CONDICIÓN DE VÍCTIMA: LO POLÍTICO Y LO ESTÉTICO DE “HACERSE VISIBLE”</b> .....	<b>47-79</b>
DANI R. MERRIMAN · University of Colorado, Boulder · EE.UU.	

<b>“FUE ASÍ COMO SE FUE”. ÁLBUM FOTOGRÁFICO FAMILIAR COMO ESPACIO PARA REPRESENTAR Y RECONOCER A LAS VÍCTIMAS DE LA VIOLENCIA EN EL PERÚ</b> .....	<b>81-120</b>
IRMA MERCEDES FIGUEROA ESPEJO · Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)	

<b>SEGUIMIENTO A LA PALABRA: APROXIMACIÓN A LOS EJERCICIOS DE MEMORIA Y REFLEXIÓN DE LAS AUTORIDADES ANCESTRALES INDÍGENAS EN LOS CÍRCULOS DE PALABRA</b> .....	<b>121-147</b>
DUVAN RICARDO MURILLO ESCOBAR · Universidade Estatal de Campinas Unicamp. Campinas · Brasil.	

<b>EL DOCUMENTAL INTERACTIVO EN LA ERA DIGITAL: UN ANÁLISIS DEL POTENCIAL DE CREACIÓN DE PÚBLICOS RECURSIVOS Y DE LO AUDIOVISUAL EN LA ETNOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA</b> .....	<b>149-180</b>
GISELLE FIGUEROA DE LA OSSA · Universidad de los Andes · Colombia	

## ANTROPOLOGÍA EN IMÁGENES

SAAKHELU: MEMORIA DE RESISTENCIA. ESTÉTICA Y POLÍTICA DE UNA EMERGENCIA NO EXPERIMENTAL . . . . .	183-206
JUAN PABLO GÓMEZ RAMÍREZ · Universidad Nacional de Colombia · Colombia	

## EN EL CAMPUS

REFLEXIONES Y APUNTES SOBRE LA ANTROPOLOGÍA Y “LO VISUAL” . . . . .	209-229
CATALINA CORTES SEVERINO · Universidad Nacional de Colombia	

## LO RECIENTE

VÍCTIMAS Y TRASEGARES: FORJADORES DE CIUDAD EN COLOMBIA 2002-2005 DE ANDRÉS SALCEDO FIDALGO . . . . .	233-235
POR: MARTA ZAMBRANO · Universidad Nacional de Colombia	

UN EDÉN PARA COLOMBIA AL OTRO LADO DE LA CIVILIZACIÓN. LOS LLANOS DE SAN MARTÍN O TERRITORIO DEL META, 1870 – 1930 DE LINA MARCELA GONZÁLEZ GÓMEZ . . . . .	236-240
POR: AUGUSTO JAVIER GÓMEZ · Universidad Nacional de Colombia	

PERFIL ACADÉMICO DE AUTORES Y AUTORAS DE <i>MAGUARÉ</i> , VOL. 30, N.º 2. . . . .	241-242
---	---------

EVALUADORES Y EVALUADORAS DE <i>MAGUARÉ</i> , VOL. 30, N.º 2 . . . . .	243
--	-----

ÍNDICE ACUMULATIVO DE ARTÍCULOS CIENTÍFICOS PUBLICADOS EN <i>MAGUARÉ</i> , VOLUMEN 30 (2016) . . . . .	245-246
---	---------

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS . . . . .	247-252
--	---------

## CONTENTS

PRESENTATION .....	11-13
EDITION TEAM · Revista Maguaré	
ARTICLES	
INDIGENOUS VIDEO, ETHNOGRAPHIC AUTHORITY AND ALTER-ANTHROPOLOGY ..	17-45
CHRISTIAN LEÓN · Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) y Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) · Ecuador	
THE ART OF VICTIMHOOD: THE POLITICS AND AESTHETICS OF “BECOMING VISIBLE” .....	47-79
DANI R. MERRIMAN · University of Colorado, Boulder · EE.UU.	
“THIS IS HOW THEY LEFT”: THE FAMILY PHOTO ALBUM AS A SPACE TO REPRESENT AND RECOGNIZE THE VICTIMS OF THE VIOLENCE IN PERU.....	81-120
IRMA MERCEDES FIGUEROA ESPEJO · Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)	
FOLLOWING THE WORD; AN APPROACH TO MEMORY AND REFLEXIVE EXERCISES OF ANCESTRAL INDIGENOUS AUTHORITIES IN WORD CIRCLES.....	121-147
DUVAN RICARDO MURILLO ESCOBAR · Universidade Estatal de Campinas Unicamp, Campinas · Brasil.	
THE INTERACTIVE DOCUMENTARY IN THE DIGITAL ERA: AN ANALYSIS OF THE POTENTIAL TO CREATE RECURSIVE PUBLICS AND AUDIOVISUAL MATERIALS IN CONTEMPORARY ETHNOGRAPHY .....	149-180
GISELLE FIGUEROA DE LA OSSA · Universidad de los Andes · Colombia	
CONTRIBUTORS TO MAGUARÉ, VOL. 30, N.º 2 .....	241-242
PEER REVIEWERS, MAGUARÉ, VOL. 30, N.º 2 .....	243
ACCUMULATIVE INDEX OF PUBLISHED ARTICLES IN <i>MAGUARÉ</i> , VOLUMEN 30 (2016).....	245-246
GUIDELINES FOR PRESENTATION OF ARTICLES .....	247-252



# maguaré

VOL. 30, N.º 2 (JULHO-DEZEMBRO) · ANO 2016  
ISSN 0120-3045 (IMPRESSO) · 2256-5752 (ON-LINE)  
www.maguaré.unal.edu.co

## CONTEDÚO

PRESENTAÇÃO . . . . .	11-13
EQUIPA DE EDIÇÃO · Revista Maguaré	
ARTICLES	
VÍDEO INDÍGENA, AUTORIDADE ETNOGRÁFICA E ALTERANTROPOLOGIA . . . . .	17-45
CHRISTIAN LEÓN · Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) y Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) · Ecuador	
A ARTE DO VITIMISMO: O POLÍTICO E O ESTÉTICO DE “TORNAR-SE VISÍVEL” . . . . .	47-79
DANI R. MERRIMAN · University of Colorado, Boulder · EE.UU.	
“FOI ASSIM COMO FOI EMBORA”: O ÁLBUM FOTOGRÁFICO FAMILIAR COMO ESPAÇO PARA REPRESENTAR E RECONHECER AS VÍTIMAS DA VIOLÊNCIA NO PERU . . . . .	81-120
IRMA MERCEDES FIGUEROA ESPEJO · Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)	
SEGUIMENTO À PALAVRA: APROXIMAÇÃO AOS EXERCÍCIOS DE MEMÓRIA E REFLEXÃO DAS AUTORIDADES ANCESTRAIS INDÍGENAS NOS CÍRCULOS DE PALAVRA . . . . .	121-147
DUVAN RICARDO MURILLO ESCOBAR · Universidade Estatal de Campinas Unicamp, Campinas · Brasil.	
O DOCUMENTÁRIO INTERATIVO NA ERA DIGITAL: UMA ANÁLISE DO POTENCIAL DE CRIAÇÃO DE PÚBLICOS RECURSIVOS E DO AUDIOVISUAL NA ETNOGRAFIA CONTEMPORÂNEA . . . . .	149-180
GISELLE FIGUEROA DE LA OSSA · Universidad de los Andes · Colombia	
PERFIL ACADÊMICO DOS AUTORES DA MAGUARÉ, VOL. 30, N.º 2 . . . . .	241-242
AVALIADORES DA MAGUARÉ, VOL. 30, N.º 2 . . . . .	243
ÍNDICE ACUMULATIVO DE ARTIGOS PUBLICADOS NO MAGUARÉ, VOLUMEN 30 (2016) . . . . .	245-246
NORMAS PARA A APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS . . . . .	247-252



## PRESENTACIÓN

---

**E**n este número damos continuidad al tema de la antropología visual y la visualidad, desarrollado en la entrega anterior. La nutrida respuesta a la convocatoria revela el interés y la urgencia de la investigación y las discusiones alrededor de este campo en Colombia. En esta ocasión, los artículos se acercan a la comprensión de las prácticas visuales del quehacer antropológico desde varias aproximaciones y usos, como, por ejemplo, herramientas para narrar historias mediante dispositivos visuales que actúan como poderosos gatillos de la memoria o para crear nuevas formas de hacer etnografía mediante la coautoría de los sujetos participantes en la producción audiovisual, e incluso de subvertirla, eliminando la mediación del antropólogo o antropóloga en el caso de sujetos que se apropian y resignifican las formas de representación usuales de la antropología visual tales como el video documental.

En algunos artículos estas propuestas tienen que ver con las potencialidades de nuevas tecnologías, como el *software* libre, las cámaras y grabadoras digitales y su creciente “democratización” en el mercado, lo que permite a nuevos agentes producir y circular sus propias imágenes y narrativas audiovisuales. Desde una perspectiva afín, algunos artículos analizan las expresiones estéticas de realizadores indígenas que rompen con la separación entre sujeto y objeto en la producción audiovisual, así como las de sujetos subalternos, víctimas del conflicto armado, que crean imágenes para visibilizar sus memorias, su condición de víctimas y negociar la reparación simbólica. En otras palabras, los artículos incluidos en este volumen abren un espacio para el ejercicio estético-político de escoger qué contar y cómo contarlo (cf. Pedraza 2007).

Giselle Figueroa reflexiona sobre la creación de documentales antropológicos. Su propuesta busca potenciar las relaciones multidireccionales entre públicos e investigadores sociales; es decir, examina la oportunidad de superar las relaciones lineales y jerárquicas de la producción de la información y el conocimiento etnográfico. Este ejercicio lo desarrolla por medio de la lectura crítica de la producción del documental antropológico y se apoya en el análisis del vínculo contemporáneo entre las herramientas virtuales, el *software* libre y la creación y circulación de documentales interactivos. Figueroa resalta las

posibilidades de empoderamiento y creación de las comunidades —en especial de aquellas que han sufrido el impacto de diferentes formas de violencia— mediante la apropiación de la investigación etnográfica.

Irma Mercedes Figueroa reflexiona en torno al álbum familiar como relato visual y medio para construir o reconstruir las historias personales de las víctimas de la violencia estatal en Perú. El acercamiento a la vida íntima de los familiares problematiza la categoría dominante de “víctima”, representada como un “otro” lejano, anónimo y asociado a la imagen estigmatizada de terrorista. Propone, en cambio, aproximarse al archivo fotográfico familiar para comprender la elaboración de sentidos y memorias en disputa alrededor de la esfera privada y familiar de las víctimas, así como su uso en el ámbito político.

Desde una perspectiva etnográfica, Danielle Merriman aborda la producción artística de las víctimas del conflicto armado en Colombia. Examina la tensión entre la visibilidad del recuerdo y la invisibilidad del olvido en esas obras, realizadas en un contexto de posible posconflicto en el cual, sin embargo, no ha cesado el conflicto y persiste la impunidad. En ese choque de temporalidades, en el cual se mezclan el pasado, el presente y el futuro, las expresiones estéticas se centran, de manera hegemónica, en mostrarse como víctima y, al tiempo, ocultan algunas de las circunstancias que han rodeado a la victimización.

Christian León examina la apropiación indígena de los medios audiovisuales como una forma de empoderamiento que ha eliminado la intermediación del antropólogo o la antropóloga en la elaboración interna y externa de las imágenes. León toma como ejemplo el caso de Alberto Muenala, cineasta y video-experimentador indígena ecuatoriano, quien a lo largo de los años ha abogado por una descolonización visual del “indio” por medio de la creación de sus propios espacios y lenguajes cinematográficos con los cuales ha proclamado un “giro ontológico” que puede ser entendido como una *alter antropología*.

En contraste con las apuestas visuales de los trabajos anteriores, el antropólogo y fotógrafo Duvan Ricardo Murillo retoma el uso clásico de la fotografía como soporte de la investigación antropológica. A partir del acompañamiento a los círculos de palabra de los sabedores y guías espirituales de diversos pueblos indígenas de Colombia registra los rituales de sanación de los territorios ancestrales y los espacios de encuentro. Propone retomar la *palabra* como portadora de conocimiento y como

un campo de reflexión frente a los conflictos políticos y ambientales que enfrentan los colectivos indígenas en el país cuando de la defensa de sus territorios e identidades se trata.

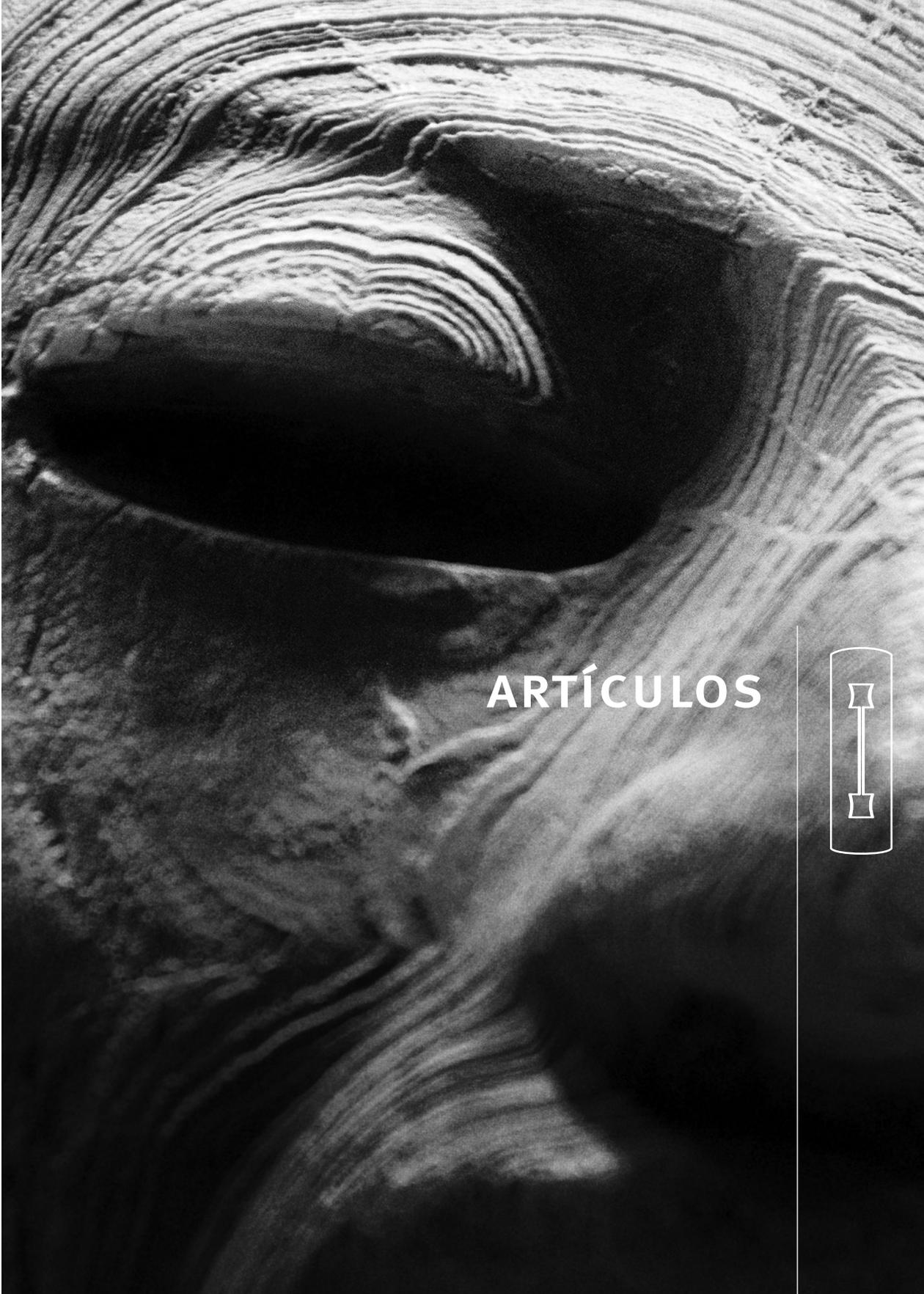
Quisiéramos cerrar esta presentación con el reconocimiento de la labor de Marco Melo, quien durante cuatro años dedicó tiempo, energía y mucho trabajo a *Maguaré* como editor. Marco inició sus labores en la revista por convicción y compromiso, y durante un periodo de crisis financiera del Departamento, lo hizo ad honórem. Este número y otros seis han visto la luz gracias a sus labores, que apreciamos y agradecemos.

EQUIPO DE EDICIÓN DE *MAGUARÉ*

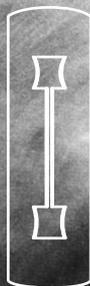
#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Pedraza, Z. (2007). *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*. Bogotá: CESO Ediciones Uniandes.





ARTÍCULOS





## **VIDEO INDÍGENA, AUTORIDAD ETNOGRÁFICA Y ALTER-ANTROPOLOGÍA**

---

**CHRISTIAN LEÓN\***

Universidad Andina Simón Bolívar (UASB)  
y Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) · Ecuador

\*christian.leon@uasb.edu.ec

Artículo de investigación recibido: 21 de octubre de 2015; aprobado: 15 de junio de 2016

## RESUMEN

El “video indígena”, un significante en disputa entre distintos actores, campos de saber y culturas, plantea una controversia para la antropología. Este artículo explora, por un lado, las conceptualizaciones acerca de este en antropología y, por otro, las definiciones ofrecidas por organizaciones y cineastas indígenas. A partir de esta confrontación cuestiona la autoridad etnográfica y el pensamiento indígena en el contexto de las políticas del saber producidas mediante las tecnologías audiovisuales. Por último, ahonda en la vida, el discurso y la obra del cineasta ecuatoriano Alberto Muenala como ejemplo de alter-antropología visual.

*Palabras clave:* antropología visual, audiovisual, descolonización, indígenas, medios, video.

## **INDIGENOUS VIDEO, ETHNOGRAPHIC AUTHORITY AND ALTER-ANTHROPOLOGY**

### **ABSTRACT**

“Indigenous video”, a disputed signifier between different agents, fields of knowledge and cultures, is a controversial field for anthropology. This article explores, on the one hand, the conceptualizations about indigenous video in anthropology and, on the other hand, the definitions offered by indigenous organizations and filmmakers. It confronts them to question ethnographic authority, indigenous thought, and the politics of knowledge when it is produced using audiovisual technologies. Finally, it delves into the life, the discourse, and the work of the Ecuadorian filmmaker Alberto Muenala as an example of visual alter-anthropology.

*Keywords:* visual anthropology, audiovisual, decolonization, indigenous persons, media, video.

## **VÍDEO INDÍGENA, AUTORIDADE ETNOGRÁFICA E ALTERANTROPOLOGIA**

### **RESUMO**

O “vídeo indígena”, um significante em disputa entre diferentes atores, campos de saber e culturas, propõe uma controvérsia para a antropologia. Por um lado, este artigo explora as conceituações sobre o vídeo em antropologia; por outro, as definições oferecidas por organizações e cineastas indígenas. A partir desse confronto, questiona a autoridade etnográfica e o pensamento indígena no contexto das políticas do saber produzidas mediante as tecnologias audiovisuais. Por último, aprofunda na vida, no discurso e na obra do cineasta equatoriano Alberto Muenala, como exemplo de alterantropologia visual.

*Palavras-chave:* antropologia visual, audiovisual, descolonização, indígenas, mídia, vídeo.

Este ensayo analiza los discursos acerca del video indígena tanto desde la antropología como desde el conocimiento de realizadores y organizaciones indígenas. En la primera parte, realizo un estado de la cuestión mediante el cual presento los debates centrales acerca del video indígena en la antropología de medios y en la antropología visual. Luego, reviso críticamente la forma como se ha conceptualizado el video indígena en oposición al filme etnográfico. En la segunda parte, presento el discurso y la obra del cineasta ecuatoriano Alberto Muenala, partiendo de su historia de vida, con el objetivo de reconstruir la significación que tuvo su trabajo a escala nacional y continental. Por medio de una etnografía multilocal, analizo algunas intervenciones que a lo largo de tres décadas ha realizado el cineasta ecuatoriano para establecer sus concepciones sobre prácticas audiovisuales. Tomando como punto de partida el pensamiento nativo de este cineasta, planteo una serie de elementos que pretenden enriquecer la reconceptualización del video indígena en el contexto de la construcción de una alter-antropología de carácter audiovisual.

#### DEFINICIONES EN PUGNA

El video indígena ha sido un objeto de reflexión constante tanto para sus propios realizadores como para las comunidades de solidaridad integradas por activistas, gestores culturales, curadores o investigadores. De hecho, las primeras definiciones del mismo surgieron en los años ochenta en el contexto de las actividades de las organizaciones de pueblos y nacionalidades, la celebración de festivales y el ejercicio de los propios realizadores. En los años ochenta, en el marco de la lucha por potenciar procesos de educación, formación y capacitación audiovisual, la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI) propuso la siguiente definición:

El cine y/o video indígena incluye obras, y sus directores y cineastas, que aplican un firme compromiso de dar voz y visión digna del conocimiento, la cultura, proyectos, reclamos, logros y luchas de los pueblos indígenas. Implícita también está la idea de que este tipo de cine y video requiere un alto grado de sensibilidad y la participación activa de las personas que aparecen en pantalla. Dicho de otro modo, el cine y video indígena intenta utilizar esta poderosa herramienta para fomentar la auto-expresión y fortalecer el desarrollo real de los pueblos indígenas (Córdova 2011, 86).

En esta definición se advierte claramente el carácter situado y comprometido de este tipo de audiovisual que está al servicio del conocimiento, la cultura y las luchas de los pueblos y naciones. En este sentido, el video indígena, más allá de la mera eficiencia comunicativa o científica, es una herramienta para la auto-expresión, la participación y el desarrollo.

El término video indígena fue adoptado por primera vez por el Instituto Nacional Indigenista de México en 1991; desde entonces su uso se ha popularizado en toda América Latina (Córdova 2011, 82). En 1994, en el Festival de Cine y Video de las Primeras Naciones Abya Yala, realizado en Quito, el siguiente manifiesto se hizo público:

Los pueblos indígenas proclamamos nuestro derecho a la creación y recreación de nuestra propia imagen. Reivindicamos nuestro derecho al acceso y apropiación de las nuevas tecnologías audiovisuales. Exigimos respeto por nuestras culturas (que comprenden tanto la cultura espiritual como la material). En tanto somos pueblos recíprocos, exigimos que las imágenes que sean captadas en nuestras comunidades, regresen a estas. Necesitamos organizar la producción propia de videos y masificarla, construir redes efectivas de intercambio, solidarias y mancomunadas; necesitamos promover la diversidad de géneros y formatos, facilitando la apertura a la creatividad, reconociendo todas las potencialidades de nuestras formas ancestrales de auto-representación (Mora 2012, 3-4).

Como se advierte en la proclama, desde los años noventa los realizadores indígenas han tenido clara conciencia del lugar que ocupa la producción y la distribución audiovisual, entendida en toda su diversidad de género y formato, en la realización de derechos fundamentales en el campo comunicativo, cultural y político. Por esta razón, han planteado el derecho a la creación, la auto representación y el acceso a las tecnologías en íntima conexión con el reconocimiento y la restitución cultural.

Desde el punto de vista de la investigación académica, uno de los conceptos más influyentes ha sido el de “medios de comunicación indígenas”, introducido por Faye Ginsburg para caracterizar la comunicación interna y externa de los indígenas desde de los de movimientos de autodeterminación y resistencia a la cultura dominante. De acuerdo con la antropóloga norteamericana, los recursos audiovisuales permiten

nuevos modos de expresar necesidades, fortalecer tradiciones y afirmar la identidad de minorías marginadas y estigmatizadas por los medios masivos. “Los medios de comunicación indígenas ofrecen una significación —social, cultural y política— para la reproducción y la transformación de la identidad cultural de las personas que han sufrido la invasión política, geográfica y económica masiva” (Ginsburg 1991, 96). Ginsburg concibe los medios de comunicación indígenas como parte de la producción, distribución y circulación de saberes de comunidades minoritarias. En consecuencia, los considera como expresiones de “activismo cultural”, o en otra versión de la misma idea, de “activismo imaginario”, que abarca una gama amplia de productos (videos comunitarios, transmisiones de tv, cine arte e independientes), dirigidos a audiencias aborígenes (comunidad) y neoaborígenes (festivales, foros, las ONG, emisiones nacionales), que están al servicio de luchas políticas, defensa de los derechos culturales y alianza con otras comunidades (Ginsburg, Abu-Lughod y Larking 2002).

Amalia Córdova, siguiendo a Ginsburg (1994), plantea la noción de “estéticas enraizadas” para referirse a la apropiación de las nuevas tecnologías de comunicación —especialmente del video— por parte de comunidades indígenas para generar productos de distinto tipo. Según la curadora e investigadora chilena, “gran parte de estas obras se desarrollan incorporando valores, protocolos y metodologías de cada comunidad o pueblo indígena [...] que denotan el modo de producción de las obras, determinando procesos de producción, así como los productos mismos” (Córdova 2011, 83). Según la autora, el video indígena contribuye tanto a la visibilización y participación política como a las luchas lingüísticas, legales y culturales de los pueblos aborígenes. En concordancia con esta perspectiva, la producción audiovisual indígena está orientada temáticamente a documentar la memoria histórica y la actualidad, rescatar saberes y costumbres, educar a los jóvenes en tradiciones y lenguas, así como a fortalecer la identidad en el contexto de la compleja realidad contemporánea (82).

Por su parte, Pablo Mora —antropólogo, realizador y activista colombiano— sostiene que el cine y video de los pueblos originarios o del Abya Yala alude a un corpus heterogéneo y disperso ligado a procesos locales relacionados con movimientos de resistencia que construyen una diversidad de culturas audiovisuales indígenas. Por ende, Mora sostiene

que lo particular de este tipo de manifestaciones es “la relación entre la introducción de tecnologías audiovisuales, la explosión de identidades étnicas [...] y las reivindicaciones recientes de movimientos indígenas en el campo de la comunicación” (2012, 10). Finalmente, caracteriza estas producciones a partir de los siguientes rasgos: (a) raíces propias fundadas en conocimientos, sabiduría y espiritualidad perdurable; (b) agenciamiento político y defensa de los derechos; (c) audiencias propias que no excluyen públicos solidarios; (d) trabajo colectivo que parte de la comunidad y está dirigido a su servicio; (e) lenguaje propio, autónomo, independiente y descolonizado; (f) carácter educativo; (g) búsqueda de equidad e inclusión; (h) apropiación de herramientas tecnológicas; y (i) visión y cosmogonía de los pueblos (Mora 2014, 77-78).

#### DEBATES EN EL CAMPO ANTROPOLÓGICO

La antropología visual y la antropología de medios problematizaron distintos aspectos de las prácticas audiovisuales agenciadas por sujetos indígenas privilegiando las distintas formas de construcción y negociación de las identidades étnico-culturales en el marco del giro posmoderno en las ciencias sociales. Las discusiones sobre video indígena en el campo antropológico son relevantes al menos en tres sentidos: la crisis de la autoridad etnográfica, la antropología de medios en contextos no occidentales y la reivindicación del conocimiento nativo.

En primer lugar, la emergencia del video indígena en los años ochenta coincide con las discusiones sobre la crisis de la representación, la preocupación por el texto etnográfico dialógico y la búsqueda de la autoridad etnográfica compartida planteada por la antropología posmoderna. James Clifford, en su influyente ensayo sobre la autoridad etnográfica, planteó una aguda crítica al monopolio letrado y occidental del conocimiento y dejó abiertas las puertas para otras formas de saber etnográfico:

Es intrínseco a la quiebra de la autoridad monológica que las etnografías ya no se dirijan más a un único tipo de lector. La multiplicación de lecturas posibles refleja el hecho de que la conciencia “etnográfica” ya no puede ser vista como monopolio de ciertas culturas y clases sociales de Occidente (1995, 73).

Los debates sobre video indígena llevan la preocupación por la autoridad etnográfica al campo del texto audiovisual a partir de la

discusión de una serie de estrategias para incorporar las perspectivas de los sujetos indígenas en el filme etnográfico. Esta línea de discusión termina inevitablemente planteando la necesidad de establecer un cambio del sujeto de la enunciación mediante la transferencia tecnológica o entrega de la cámara a los propios sujetos nativos con fines de autorepresentación. Desde este punto de vista, el video indígena se constituye como un suplemento del filme etnográfico; muestra los límites del dialogismo del dispositivo etnográfico y pone en discusión las epistemologías del pensamiento indígena en un contexto tecnológico. Ya en los años ochenta, Adolfo Colombres advertía sobre los desafíos que la autorepresentación generaba a la autoridad del etnógrafo:

El cine antropológico, al igual que lo que llamamos antropología, no solo que comienza por casa [...] sino que se acaba (al menos como tal) cuando los de casa toman conciencia de sí y el control absoluto de su imagen (1985, 45).

En segundo lugar, el video indígena se produce en un momento en el cual las interacciones sociales están cada vez más mediadas por la imagen. Esta situación —advertida como tendencia en el mundo occidental y efecto de la sociedad del espectáculo, las industrias culturales y la cultura mediática— es un escenario que atañe también a prácticas alternativas de comunicación de los pueblos indígenas. Autores como Ginsburg, Abu-Lughod y Larking (2002) y Askew (2006), plantearon la necesidad de pensar los medios, tecnologías y prácticas en contextos socio-culturales diferenciados, llámense estos no occidentales, minoritarios o subalternos. La intención de este tipo de enfoque es cuestionar la separación de los medios de sus marcos de referencia cultural para plantear al acto mismo de ver y escuchar, así como los procesos técnicos de audiovisión, como fenómenos situados culturalmente. En consecuencia, la necesidad de una teoría de los medios audiovisuales genuinamente transnacional que aborde la diversidad de formas audiovisuales en las distintas culturas, lo cual abre la puerta a la comprensión de las particularidades de los procesos de producción, circulación y consumo mediático de los pueblos no-occidentales, es patente.

Finalmente, un tercer aspecto del debate antropológico respecto al video indígena tiene que ver con los procesos de descolonización de la disciplina y con la búsqueda de legitimidad del conocimiento

nativo, así como de las formas de visualidad que lo acompañan. Como lo planteamos en otro lugar, la producción tecnológica de imágenes —iniciada por la fotografía y el cine— realizada por viajeros, naturalistas y antropólogos fue parte de “un proyecto general de construcción de un imaginario ilustrado que articula de forma ambivalente el discurso reivindicativo de la modernidad con legados coloniales” (León 2010, 30). La autoridad ilustrada del científico social, fundada en jerarquías coloniales, permaneció incuestionada hasta la segunda mitad del siglo xx. Sin embargo, durante los años sesenta y setenta tres factores posibilitarían las primeras experiencias de apropiación de tecnologías de video por parte de colectivos indígenas: (a) el fin de la era colonial, (b) la radicalización de jóvenes investigadores y (c) la revalorización de la voz nativa (Ginsburg 1991, 95). Los procesos de luchas anticoloniales llegaron a su culminación dejando atrás los últimos remanentes del colonialismo, por lo cual, a escala global se habla de una época de cierre del colonialismo político y económico que mantenían las potencias imperiales. Ahora bien, paralelamente, en las ciencias sociales y humanas tuvo lugar una profunda politización, que llevó a una revisión crítica de los legados coloniales en todas las áreas del saber y la investigación. Y, en consecuencia, los investigadores sociales buscaron revalorizar las miradas, perspectivas y voces de los pueblos y naciones que hasta ese entonces habían sido privados de participación.

En su intento por revalorizar los procesos de simbolización nativos, Terence Turner (1996) ha sostenido que en las prácticas videográficas indígenas existe una matriz cultural distinta que establece una poderosa mediación en el uso y apropiación de la tecnología. Según el antropólogo norteamericano, en el uso indígena del video entran en operación categorías culturales, nociones de representación y mimesis, valores estéticos, construcciones sociales y políticas distintas que exigen ser pensadas desde una mirada antropológica integral. Por su parte, Cyr Claudine (2012) estudia el video indígena en relación con el problema de la “soberanía audiovisual”, entendiéndola como el poder de crear y controlar las representaciones y maneras de producirlas y difundirlas en un contexto socio-político y de convenciones cinematográficas dominantes.

Debido a la crítica de nociones coloniales y a la revalorización de las representaciones nativas, la disciplina antropológica inició un complejo

proceso de cuestionamiento de las formas de construcción de los saberes y una valorización de otras epistemologías y racionalidades organizadas fuera del estatuto científico del saber occidental. El saber científico producido por la investigación antropológica ha sido cuestionado por los discursos y prácticas de los comunicadores, realizadores y líderes indígenas, quienes han desarrollado “un pensamiento propio objetivado de manera autónoma” (Mora 2014, 76). Desde este punto de vista, el video indígena es comprendido como una forma del pensamiento autorreferencial, en cuanto práctica de producción de sentido que permite la generación de conceptos autónomos que posibilitan imaginar una antropología nativa o alter-antropología como lo propone Eduardo Viveiros de Castro.

El investigador brasileño propone que el camino que tiene la antropología para descolonizarse es abandonar su narcisismo y reconocer que existen formas equivalentes de conocimiento antropológico en las culturas no-occidentales. La pregunta central que se hace Viveiros de Castro es “cuál es la antropología de los pueblos, la antropología que tiene ese pueblo como agente y no como paciente teórico” (2010, 70). Como respuesta propone la noción de “alter-antropología” para referirse a “otras economías intelectuales no-occidentales” que crean conceptos y producen conocimientos. A diferencia de la ciencia occidental, fundada sobre las diferencias simbólicas entre culturas, la alter-antropología es “una antropología indígena formulada en términos de flujos orgánicos y de codificaciones materiales, multiplicidades sensibles y devenires-animales antes que expresada en los términos espectrales de nuestra propia antropología” (Viveiros de Castro 2010, 32).

El video indígena sería una particular forma de alter-antropología que se realiza mediante tecnologías audiovisuales que permiten poner en acción cuerpos, epistemologías y cosmovisiones diversas con la finalidad de producir conceptos, conocimientos y acciones que desafían las certezas del pensamiento científico y la cultura occidental. Por esta razón el video indígena puede ser leído como una forma de desfundamentación y relativización de los principios ontológicos y pretensiones universalizadoras de la antropología visual y el filme etnográfico. Como lo ha planteado recientemente Frewa Schiwy, el video indígena puede ser una poderosa herramienta para la “provincialización del conocimiento académico dominante” (2016, 36).

## FILME ETNOGRÁFICO Y VIDEO INDÍGENA

Uno de los aspectos que más se ha problematizado en el campo de la antropología visual son las diferencias entre el filme etnográfico y el audiovisual indígena. Así, por ejemplo, Ginsburg sitúa el debate sobre el video indígena en el seno de la búsqueda de métodos más participativos y nuevos estilos de representación que se estaban produciendo en el cine antropológico (1991, 95). La antropóloga norteamericana interpretaba la emergencia de producciones indígenas teniendo como trasfondo las nuevas formas de representación reflexivas que emergieron a partir de los años cincuenta con realizadores como Jean Rouch, Tim Asch, David y Judith McDougall, John Marshall, Barbara Myer y Jorge Preloran. Autores como Ginsburg (1991), Turner (1996) o Mora (2014) afirman que existen notables diferencias entre el filme etnográfico y el video indígena en las audiencias, las intenciones y los estilos de representación. Así, el filme etnográfico está dirigido a una comunidad académica que valida y legítima el uso de los medios audiovisuales como parte de un método etnográfico cuya finalidad es obtener un conocimiento acerca de una realidad que se considera ajena y desconocida. En cambio, el video indígena tiene como audiencia primaria la comunidad que lo produce —lo cual no excluye a otras audiencias solidarias—, su finalidad es contribuir a las luchas culturales y políticas de los pueblos y su sentido surge de los procesos de autorepresentación que tienen como punto de partida las cosmovisiones, valores y narrativas propias. El filme etnográfico está edificado sobre una ontología moderna que separa naturaleza y cultura, es decir, atribuye la cultura exclusivamente a los humanos y, por ende, concibe a la naturaleza como una y a la cultura como múltiple. El video indígena, por su parte, está basado en el perspectivismo amerindio y en el multinaturalismo ontológico que, según Viveiros de Castro, son el fundamento de la alter-antropología (2010, 26). El perspectivismo indígena plantea que la condición de sujeto no es privativa del ser humano, animales, vegetales y minerales poseen el estatus de persona y, por tanto, subjetividad. El multinaturalismo ontológico es una inversión del cartesianismo que plantea que la naturaleza es el reino de la multiplicidad y la cultura el suelo común que comparten todos los seres, humanos y no humanos. Estas diferencias se encuentran graficadas en la siguiente tabla:

<b>Filme etnográfico</b>	<b>Video indígena</b>
Medios antropológicos	Medios indígenas
Comunidad académica	Comunidad étnica
Audiencias especializadas	Audiencias comunitarias y solidarias
Conocimiento científico	Conocimiento localizado (lucha cultural y política)
Doctrina antropológica	Cosmovisión aborígen
Método etnográfico	Metodologías colaborativas y trabajo horizontal
Representación del otro desconocido	Autorepresentación en los términos propios
Perspectivismo moderno	Perspectivismo amerindio
Multiculturalismo	Multinaturalismo

**Tabla 1. Filme etnográfico y video indígena.**

**Fuente:** elaboración del autor.

Si bien es cierto que estas dos formas del relato audiovisual atienden epistemologías, usos sociales y matrices culturales distintos, la convivencia entre ellas ha estado organizada por una matriz jerárquica de origen colonial que afirma la dicotomía entre el orden cultural y el orden natural, concepciones occidentales y no-occidentales, el conocimiento científico y el saber ancestral, la producción experta y las prácticas comunitarias. Es justamente esa racionalidad jerárquica la que provoca que los dos tipos de producciones gocen una legitimidad y prestigio diferenciado. Por esta razón, es necesario radicalizar el cuestionamiento al monopolio de la autoridad etnográfica y ampliar la crítica al colonialismo planteada por la antropología perspectivista hacia el campo de la visualidad. Quizá un programa futuro para los estudios de visualidad sea llevar las teorizaciones del denominado “giro ontológico” proclamado por Holbraad, Pedersen y Viveiros de Castro (2014) al campo de la antropología visual.

#### ALBERTO MUENALA

La importancia de este realizador, educador y gestor cultural otavaleño en el desarrollo del video indígena en América Latina no ha sido reconocida hasta la fecha. En las reseñas y estudios sobre el surgimiento del movimiento de video indígena frecuentemente se menciona a figuras

como Guillermo Monteforte (Ojo de Agua, México), Iván Sanjinés (Centro de Formación y Realización Cinematográfica, Bolivia), Vincent Carelli (Video en las Aldeas, Brasil) o Martha Rodríguez (Colombia), todos gestores y realizadores mestizos<sup>1</sup>. Junto a ellos existe la figura invisibilizada de un indígena kichwa que desarrolló una intensa labor de realización, educación, gestión de festivales, creación de instituciones y que, además, teorizó sobre descolonización del cine y el video tempranamente.

Alberto Muenala, hijo de un artesano tejedor, nació el 28 de febrero de 1959 en Otavalo, en la sierra norte de Ecuador. Desde muy joven se involucró en el movimiento artístico otavaleño que a mediados de los años setenta apostó por el orgullo identitario y la afirmación cultural frente la apuesta de clase y agraria que había mantenido el movimiento indígena hasta ese entonces. Según Ariruma Kowi, este movimiento de estudiantes vinculados a grupos de música, danza y teatro fue decisivo en la innovación y desarrollo del discurso étnico-cultural que se generalizaría entre la dirigencia indígena en los años ochenta y noventa (2007, 114). Muenala recuerda que a los 17 años se involucró en la creación de un centro cultural y una biblioteca en la localidad de Peguche, donde vivía. Inmediatamente después fue invitado a participar en un grupo de danza y teatro popular que tuvo mucho impacto en la comunidad debido a que ponían en escena obras críticas que analizaban los conflictos culturales de la evangelización para las familias indígenas. A partir de esta experiencia, Muenala descubrió el poder de las artes para transmitir mensajes. Apoyado por su padre, e influenciado por el cine de Jorge Sanjinés, decidió dedicarse a estudiar cine.

En 1980 se trasladó a México, donde inició sus estudios en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Autónoma de México (UNAM). Terminó sus estudios, trabajó un año en ese país y se vinculó a la Coalición Obrera Estudiantil del Itsmo (COSEI), una organización activa que ha generado un importante movimiento cultural indígena. De este período datan sus primeros cortometrajes, entre ellos *Tiempos de tempestad* (1983). Muenala recuerda el feliz descubrimiento del audiovisual como herramienta de expresión cultural de la siguiente

---

1 Para una reseña de los inicios y desarrollos del video indígena en América Latina véase Cyr (2012), Bajas Irizar (2005), Salazar y Córdova (2008) y Bermúdez Rothe (2003).

manera: “El cine es algo que se ha hecho justamente para eso, para que nosotros, gentes de diferentes culturas, podamos transmitir lo que nosotros vivimos, lo que nosotros sentimos, lo que queremos. Es fabuloso” (2014, 2).

En 1985 regresó a Ecuador y creó la Corporación Rupai, dedicada a impulsar proyectos educativos, comunicacionales y culturales. Ante la dificultad de filmar en formato cinematográfico, empezó a trabajar con tecnologías de video. Inicialmente con una pequeña cámara de vhs y luego con una Super 8, registró fiestas como el Inti Raymi, y, posteriormente, realizó su primer cortometraje de ficción en video *Yapallag* (1989). Esta obra está basada en la recuperación de cuentos de la tradición oral kichwa, cuenta historias cotidianas con toques humorísticos. “Para mí lo importante es tratar de apoyar en este proceso de descolonización y tratar de recuperar la memoria de lo que somos nosotros. *Yapallak* es eso”, sostiene Muenala (2014, 3), quien para entonces ya era conocido como un importante realizador indígena en Sudamérica. En 1987 fue invitado a participar como jurado en el II Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas en Brasil. En 1990 realizó el documental *Ay Taquicgu*, que aborda la importancia de la música en el mundo andino desde el testimonio de músicos otavaleños.

En 1992, como parte de los actos de resistencia por el quinto centenario de la conquista española, realizó, conjuntamente con Organización de los Pueblos Indígenas del Pastaza (OPIP), el documental *Allapamanta, Kawsaymanta; Katarisun (Por la tierra, por la vida, levantémonos)*. La película constituye una crónica de carácter místico de la marcha, de más de 500 kilómetros, que realizaron los indígenas de la Amazonía con el objetivo de obtener la legalización de sus tierras.

En ese mismo año, Muenala —junto con Iván Sanjinés y Martha Rodríguez— impartió en Popayán el célebre taller “El uso del video en comunidades indígenas para testimoniar sus procesos de recuperación cultural”, que fue financiado por la UNESCO y dio origen al video indígena colombiano. Marta Rodríguez recuerda la experiencia de la siguiente manera:

Creíamos que era necesario fomentar el que tomaran las cámaras y aprendieran, desaprendieran y construyeran un lenguaje cinematográfico propio, que mostrara su identidad. Al iniciar nuestro taller las reflexiones de los indígenas fueron, a mí parecer y tomando la distancia necesaria en el tiempo, muy proyectadas a lo que hoy en

día está pasando; nos contaban que esta era una herramienta nueva para ellos, que habían tenido innumerables experiencias previas de ser fotografiados y filmados, pero no tenían ningún recuerdo de procesos de devolución de esas imágenes a sus comunidades (2013, 72).

Adicionalmente, la antropóloga y documentalista colombiana subrayaba la distancia que existía entre sus referentes, derivados de la academia francesa, y los de los talleristas, al respecto comentaba el papel fundamental que jugó Muenala en la metodología del taller, ya que era un cineasta indígena que venía de registrar los levantamientos recientemente acontecidos en Ecuador.

Durante este período un importante debate dentro del movimiento de video indígena latinoamericano tuvo lugar. En la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) inició una fuerte discusión sobre las relaciones de poder en el organismo, así como acerca de la participación real de indígenas en la conducción de los procesos. En ese entonces surgieron:

Conflictos que llevaron a un replanteamiento de CLACPI –que en ese momento era un espacio mixto, pero con mayor presencia no indígena–, reflexionando acerca de que era el momento de asumirlo como un espacio sobretodo indígena. [...] De ahí surge una Declaración que llama a cambiar las cosas y reclama el derecho de los pueblos indígenas a ser protagonistas directos del cine y audiovisual y a la devolución de las imágenes extraídas de las comunidades. A partir de este punto, en 1992, se habla de una especie de refundación de CLACPI y se desarrollan diferentes procesos (Sanjinés 2013, 40).

Muenala tuvo un papel decisivo en esta discusión, abogó por llevar los principios de autodeterminación a las prácticas de producción, educación y exhibición audiovisual de las instituciones y colectivos de video indígena. En 1994, estas ideas llevaron al cineasta a organizar en Quito el I Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya-Yala-La Serpiente, por fuera del sistema de festivales de CLACPI, con el respaldo de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE). Este Festival, considerado el primero organizado por indígenas, incorporó muestras itinerantes que llegaron a 43 comunidades rurales y no solo a las grandes ciudades. En el Catálogo del Festival,

Muenala planteaba que el video indígena debía “fortalecer el espíritu y la diversidad de la que somos parte, proyectándonos con dignidad en la vida y en la muerte, pensando ante todo, y más allá de la inmediatez, en que nuestra imagen hablará en otros tiempos” (CONAIE 1994, 7). En una nota de prensa sostuvo que:

Cada video, como la serpiente –símbolo de la fertilidad y la sabiduría– sabrá picar en el corazón sensible de hombres y mujeres de nuestras comunidades y ciudades. Cada picadura será un empuje a los procesos que en el continente estamos construyendo: las nacionalidades indígenas, los sectores populares e intelectuales (*Diario Hoy* 1994, 2B).

En estas dos declaraciones ya se aprecia una visión crítica de Muenala que, mediante la poderosa metáfora de la serpiente, concibe las prácticas audiovisuales indígenas, más allá del registro de urgencia o denuncia, como un mecanismo perdurable de lucha, alianza, comunicación y trasmisión de la diversidad cultural. Durante ese mismo año, el cineasta realizó *Mashikuna (Compañeros)*, un mediometraje de ficción que trabaja desde la vida cotidiana los procesos de organización de las comunidades indígenas a lo largo de dos décadas. La obra “narra la historia de dos niños indígenas que crecen enfrentándose al racismo y la opresión y se vuelven líderes de movimientos por los derechos indígenas” (Serrano 2011, 130).

En 1996 volvió a participar, junto a Iván Sanjinés y Marta Rodríguez, en un nuevo taller para la formación de realizadores indígenas; en esta ocasión organizado por la CEFREC en Bolivia. La realización de estos talleres continuaría durante los siguientes tres años; de ellos surgirán realizadores como Reynaldo Yujra, Marcelino Pinto, Patricio Luna, y el impulso para la formulación de Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual, una de las experiencias más exitosas de fomento a la producción y difusión de video agenciada por organizaciones sociales (Wortham 2000, 3).

Entre 2000 y 2008, Muenala residió en México donde llevó a cabo una intensa labor de profesionalización de comunicadores indígenas y talleres de video comunitario en Oaxaca, Michoacán, Yucatán, Veracruz, Morelia, así como en la Escuela de San Antonio de los Baños de Cuba. Fue nombrado Coordinador general de CLACPI de 2006 a 2008 para

finalmente regresar a Ecuador con un proyecto para capacitar a videastas indígenas. Estos talleres de capacitación formaron jóvenes realizadores que hoy están renovando la producción audiovisual indígena, entre ellos Humberto Morales, Rocío Gómez, Patricia Yallico. En 2010, por mediación de la Corporación Rupai, Muenala creó el festival itinerante *Ñawipi. Cine y video de los pueblos originarios*. En los últimos años, el cineasta ha estado trabajando en la preproducción, escritura y filmación de *Killa Ñawpamukun (Antes que salga la luna)*, que actualmente se encuentra en proceso de edición. El largometraje es un thriller que, mediante elementos de intriga y acción, relata la historia de un periodista kichwa que descubre un hecho de corrupción a causa del cual es perseguido por funcionarios públicos y líderes indígenas. En el desenlace del filme, el perseguido encuentra refugio en un acto de purificación en las fiestas del Inti Raymi, lo que lo llevará a tomar una decisión de vida o muerte.

#### POR UN LENGUAJE AUDIOVISUAL KICHWA

Desde el año 2008, cuando conocí a Alberto Muenala, hemos tenido una serie de entrevistas, conversaciones y colaboraciones que me han llevado a comprenderlo no solo como realizador, educador y gestor, sino como un pensador de sus propias prácticas. A lo largo de los años, Muenala ha propuesto y discutido visiones y conceptos críticos acerca de las prácticas audiovisuales indígenas en foros, organizaciones dedicadas al audiovisual y en la prensa. En pleno auge de los estudios subalternos, Freya Schiwy (2002) proponía comprender al video indígena como una práctica post-colonial fronteriza que estaba cambiando la perspectiva y los términos de la producción del conocimiento, y sostenía que hay que comprender a sus realizadores como intelectuales que generaban reflexiones críticas sobre la cultura y la sociedad. En este sentido, valoramos a Muenala como un intelectual que trabaja con nuevos medios desde una perspectiva situada culturalmente en un ejercicio alter-antropológico, puesto que ha elaborado discursos que muestran la construcción de un pensamiento reflexivo y autónomo y abren camino a la reconceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas en sus propios términos.

En principio, Muenala parte de reconocer, como lo ha hecho buena parte de la literatura académica, el papel fundamental que cumplen las tecnologías de la comunicación en las luchas políticas, culturales

y por los derechos de los pueblos. Sin embargo, desde muy temprano ha expresado la necesidad de desarrollar una mirada compleja de las prácticas videográficas indígenas que no las encasille en el registro de acontecimientos, en su función testimonial o de denuncia, en géneros como el documental, o en formas de producción comunitarias. En el II Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas, realizado en Brasil en 1987, Muenala hizo un llamado a pensar el video indígena como una forma de activismo cultural, así como una expresión artística. “El rescate y la revalorización cultural son fundamentales. Pero es importante también que los filmes tengan un valor estético en sí para que sean respetados y reconocidos como arte” (Rodríguez 2013, 70).

Más tarde, en un contundente artículo —que es una especie de manifiesto del video indígena ecuatoriano— Muenala rechazaba la integración del indígena al sistema occidental, su reducción a la noción de clase proletaria o campesina y planteaba, así, la necesidad de buscar expresiones artísticas y cinematográficas basadas en los símbolos, la lengua y la cultura ancestral de los pueblos vivos y cambiantes. Para Muenala, esta búsqueda implica una crítica a las categorías inferiorizantes y binarias a las que la colonización circunscribió a los indios.

Fuimos condenados al silencio, pero nunca lograron callarnos [...]. A nuestra cultura la han estudiado como folclore, dicen que hablamos dialectos y no lenguas, que hacemos artesanía y no arte, nos han considerado ciudadanos de segunda por ser indios, por ello la importancia de la utilización de un nuevo lenguaje cinematográfico que logre rectificar este y otros errores (1995, 34).

Para el cineasta, mientras los pueblos y nacionalidades indígenas estén al margen del desarrollo del cine y video ecuatoriano, continuarán reproduciendo los mensajes colonizadores que los conciben como objetos y no como sujetos protagonistas de sus propias historias. De ahí que Muenala sostenga que el documental antropológico realizado desde una mirada occidental está bien, pero no es suficiente, y en su lugar prefiera expresiones más creativas, muchas veces basadas en cuentos, leyendas y mitologías (León 2009b). Frente a la racionalidad científica del documental etnográfico, Muenala reivindica relatos mítico-poéticos, que, en su caso, entrelazan cosmologías kwichuas y códigos del relato occidental, como otra forma de acceso al conocimiento.

Otro de los puntos que el cineasta rechaza con vehemencia es la reducción de las prácticas audiovisuales indígenas a lo comunitario y artesanal. Reconoce que muchos de los procesos de producción, escritura y rodaje que surgen de los talleres con cineastas indígenas son colectivos, pero, sin embargo, sostiene que es necesario valorizar el papel de creador y apuntalar procesos de profesionalización. Cree en la formación de fotógrafos, guionistas y directores como un mecanismo de empoderamiento de los talleristas a quienes históricamente se les ha negado su capacidad de crear. Respecto a su experiencia de formación audiovisual en Ecuador dice:

No podemos encajonarnos en lo comunitario porque una ficción, por ejemplo, es creada por un autor. En los talleres hemos creado un laboratorio que se llama Laboratorio Runa Cinema, en este momento hay tres o cuatro guiones de largometrajes que ya están elaborando algunos jóvenes y es su propuesta. Colectivamente vamos apoyando y aportando a estos guiones, pero de alguna manera es una persona la que está proponiendo esto. El trabajo es colectivo, pero hay que valorizar al creador, es importante que se le dé un reconocimiento. No siempre el trabajo es comunitario, aunque sí colectivo (Muenala 2014, 3).

Por otro lado, frente a la idea que tienen algunos investigadores sobre la naturaleza política y cultural del video indígena, Muenala ha sostenido en varias ocasiones que es necesario elaborar una estética cinematográfica que se alimente de la tradición oral, las ceremonias tradicionales, las manifestaciones artísticas, las cosmovisiones y el pensamiento político. Tempranamente advertía: “No tenemos personalidad dentro del lenguaje [...] es un reto la búsqueda de una semiótica del lenguaje cinematográfico propio como expresión de una cosmovisión” (*Diario Hoy* 1994, 2B). Ese nuevo lenguaje, esta nueva estética, aún por construirse, tiene varios elementos: “Hay que valorar el kichwa, pero hay muchos elementos que entran a componer esta estética. También la actitud de las personas es diferente, la actitud de los pueblos indígenas. Muchas veces el silencio dice muchas cosas, ese tipo de actitudes hay que recuperarlas en el audiovisual. Hay muchos elementos, muchos símbolos, colores sobre todo” (Muenala 2014, 4).

Finalmente, propone que el carácter político de las prácticas audiovisuales indígenas no está solamente en sus contenidos o en su carácter militante.

No puedes hacer un cine o un video sin ninguna incidencia política. Todo es político. El hecho de que lo hagas en kichwa ya es una cuestión política. El hecho de que agarres la cámara y presentes unas imágenes de acuerdo a tu propuesta, a tu posición, ya es una propuesta política (Muenala 2014, 5).

#### MIRADA Y VOZ DE LA SELVA

Una de las obras más relevantes del realizador es *Allapamanta, Kawsaymanta; Katarisun* (1992). Este documental no solo es el primer filme sobre el movimiento indígena realizado por un cineasta indígena, sino que es uno de los primeros trabajos que cuestionan la colonización cultural y el eurocentrismo (Alverar y León 2009, 109).

En las movilizaciones por el quinto centenario de la conquista de América, en abril de 1992, representantes de 148 comunidades agrupadas en la Organización de Pueblos Indígenas de Pastaza (OPIP) realizaron una marcha, con respaldo de la CONAIE, desde la selva amazónica hasta Quito. La marcha tenía como consigna la reclamación de la titularidad de sus tierras, así como la reforma de la Constitución en favor de la plurinacionalidad. La movilización logró que Rodrigo Borja, entonces presidente de Ecuador, adjudicara una parte de las tierras sobre las que reclamaban titularidad. Este logro fue un hito decisivo en la consolidación del movimiento indígena como actor del escenario político nacional. Junto con la productora Estudios Altercine, Alberto Muenala recibió el encargo de registrar el recorrido, las incidencias y los resultados finales de la marcha. Con una cámara ligera y un equipo sonidistas que iba rotando, Muenala filmó los 45 días de la caminata de quinientos kilómetros, así como de las negociaciones en Quito y la entrega de los títulos. Son estos registros los que, gracias a la edición de Pocho Álvarez, luego darían origen a *Allapamanta, Kawsaymanta, Katarisun*.

Según el director, el documental fue concebido como una forma de difusión de las demandas del movimiento, pero también como una ruptura con el estilo del documental antropológico que se venía haciendo en Ecuador (León 2009b). La película, filmada en un estilo

directo sin voz en *off*, aprovecha los discursos de los protagonistas de la marcha para ir construyendo una estructura circular que desafía la linealidad del tiempo occidental y trabaja con las estructuras temporales kichwas. Mediante la superposición de la voz de los líderes sobre imágenes de la selva se produce una poderosa metáfora que evoca el perspectivismo amerindio para el cual los animales y las plantas están dotados de subjetividad (Viveiros de Castro 2010, 43). Gracias a los efectos musicales y sonoros la película recrea un ambiente místico y la dota de un poder de extrañamiento. La voz de los líderes parece ser, por momentos, la voz de la selva. De ahí que la película nos deje una extraña sensación que evoca el mundo animista y espiritual de las cosmovisiones indígenas.

Lejos de ser un simple registro de urgencia como muchos de los audiovisuales de las organizaciones indígenas, la película apuesta por una narrativa compleja que se articula en dos niveles. En un primer nivel, mediante el montaje de planos que engrandecen la figura y la voz de los líderes que participaron de la marcha, sintetiza el discurso y las demandas de las organizaciones indígenas. En un segundo nivel, por medio de un montaje paralelo, pone en escena imágenes que testimonian la actividad de los marchantes.

En el primer nivel, partiendo de las locuciones que los líderes indígenas dirigieron al presidente de Ecuador, Muenala entreteje un discurso de carácter colectivo que recoge las demandas del movimiento. Esta voz colectiva pluripersonal, ilustrada con imágenes de la selva y de la lucha indígena, es desarticulada de marcas espacio-temporales concretas para transformarse en una enunciación, en una resonancia mítica y poética. En este nivel, el cineasta pone en escena el discurso de cinco líderes (cuatro hombres y una mujer) que se dirigen al presidente. Los líderes argumentan sobre la fortaleza cultural, política y civilizatoria de los pueblos indígenas que han sido históricamente desconocidos por la sociedad y el Estado ecuatoriano. Argumentan a favor de una nueva forma de convivencia, de una nueva forma de democracia que supere la discriminación y el desconocimiento de los pueblos y naciones. Defienden la necesidad de un Estado pluricultural y plurinacional que respete la multiplicidad de culturas que conforman la nación ecuatoriana. Y, finalmente, argumentan a favor del reconocimiento estatal de la propiedad de los territorios ancestrales.

Como lo he descrito en otro lugar, la imagen audiovisual del indígena estuvo vinculada a una serie de procedimientos narrativos y visuales que los subordinan, secundarizan y les privan de pensamiento propio (León 2010, 106). Las imágenes de Muenala, por primera vez, muestran a sujetos autónomos que tienen un complejo discurso que interpela la majestad del Estado, representada en la figura del presidente, desde su propia visión cultural. En una de las escenas, filmadas en el Palacio de Gobierno, uno de los líderes, ataviado con un gorro de pieles y la cabeza de un Tucán, toma la palabra y dice lo siguiente:

Venimos a nombre de la vida, de todos los seres que habitan nuestro territorio, de los pájaros, de las mariposas, de las lagunas, de los ríos, de los espíritus que nos ayudan a convivir con todos los seres. Venimos porque estamos palpando realidad destructora que algunas compañías transnacionales están realizando.

En un tipo de representación inédita en el audiovisual ecuatoriano, Muenala filma a los líderes en plano contrapicado engrandeciendo su figura sobre el telón de fondo de los oropeles del Palacio de Gobierno. El plano tiene la función de devolver la grandeza y dignidad a los actores indígenas. La voz de los líderes es montada sobre imágenes tomadas en distintos paisajes que hacen que la locución se desligue del contexto de enunciación y se desplace a través de las imágenes generando un efecto de desterritorialización. Mediante estos dos mecanismos la imagen y la palabra de los líderes indígenas adquieren valor y, por un efecto metonímico, un nuevo valor audiovisual es adjudicado a los pueblos que tradicionalmente habían sido mal representados en la historia audiovisual ecuatoriana.

En el segundo nivel, mediante el registro sonoro y visual directo, retrata en una crónica en tiempo presente el recorrido de los marchistas, sus momentos de descanso y alimentación, así como las manifestaciones de solidaridad que recibieron en el camino. A diferencia del primer nivel, este segundo nivel elabora un registro más cotidiano y apela a marcas espacio-temporales concretas que reconstruyen el recorrido espacial y temporal de las masas indígenas. En este nivel, las acciones cobran protagonismo sobre los discursos, las masas sobre los individuos y el plano general sobre el primer plano.

Así, observamos a los indígenas marchando, gritando consignas, cantando, tocando tambores a lo largo de distintos paisajes rurales y

urbanos de Puyo, Mera, Río Negro, Baños, Ambato, Salcedo, Latacunga, Macachí y Quito, lugares significativos por donde transcurrió el recorrido de la marcha. La parte final del documental capta a los indígenas acampando en el parque El Ejido. Mientras tanto, sus representantes aparecen celebrando reuniones, en las cuales explican sus demandas y aspiraciones, con autoridades del poder legislativo y ejecutivo del Estado ecuatoriano. En este nivel también se incluyen registros de adhesiones y manifestaciones de solidaridad con la causa de los indígenas, que permanecían a la espera del cumplimiento de sus demandas, entre ellas la de Joan Manuel Serrat.

A estos dos niveles de la narración se suma una escena, que abre y cierra el filme, que representa el despertar de una familia en la selva, un par de niños caminan mientras sale el sol. En el epílogo del filme, la imagen de los niños dirigiéndose hacia el horizonte como metáfora de un renacer, un despertar, aparece de nuevo.

#### AUTORIZARSE A SÍ MISMO

La obra y el discurso de Muenala plantean la necesidad de no encajillar la producción audiovisual indígena, de apartarla de concepciones esencialistas, románticas y primitivizantes, y cuestiona, además, los lugares establecidos que asigna la sociedad tanto a los productores como a las obras indígenas. El calificativo de “indígena” al hablar de audiovisual designa un lugar limitado, colindante con lo folclórico, lo artesanal, lo comunitario, lo étnico, por oposición al filme etnográfico que, mediante la hegemonía del lenguaje científico de la antropología, es concebido como universal. Con su obra y su pensamiento, el realizador kichwa deconstruye las jerarquías cimentadas por la modernidad colonial y abre el camino para la decolonización de lo indígena por medio de una alter-antropología audiovisual. Quizá por esta razón reivindica la necesidad de que el indígena ocupe el lugar del antropólogo o del artista como una manera de desafiar las estructuras coloniales de división del trabajo cultural.

A lo largo de varias décadas, Muenala ha elaborado un pensamiento posicionado culturalmente y una obra que se decanta a sí misma en la búsqueda de un diálogo intercultural que tiende puentes entre lo ancestral y lo contemporáneo, llevando, así, a cabo el giro ontológico en el campo del audiovisual. Como muchos intelectuales indígenas, Muenala es crítico con las representaciones del cine y el arte indigenista

que está basado en la figura del indio vaciado cultural y espiritualmente. Frente a esas imágenes, reivindica el trabajo de auto-representación desde la cosmovisión andina como mecanismo de descolonización y trans-antropología. Muenala tiene una compleja noción de interculturalidad basada en la apropiación y uso, por parte de grupos no occidentalizados, de las tecnologías, los saberes y la cultura occidental, así como del tráfico de prácticas en las fronteras de la cultura andina y la cultura occidental. Entiende el video como instrumento de creación y arma política. Y trabaja sobre la particularidad que tiene este medio en la construcción de una estética enraizada que manipula sin pudor las narrativas visuales dominantes. En su extensa obra documental, argumental y educativa ha formulado una poderosa crítica de los estigmas que pesan sobre los pueblos y naciones indígenas, así como del monopolio de la autoridad etnográfica consagrada en los discursos científicos.

#### CRÍTICA DE CONCEPCIONES ANTROPOLÓGICAS

Las nociones propuestas por Muenala nos obligan a complejizar las certezas sobre las cuales se ha definido y discutido el video indígena. En principio, podría pensarse la biografía y el trabajo de este cineasta como una excepción. Sin embargo, si recordamos las primeras definiciones surgidas en el seno de las propias organizaciones indígenas, y que fueron citadas al inicio de este ensayo, encontramos ya una necesidad de reivindicar la auto-expresión a través de una diversidad de géneros y formatos. Este reconocimiento es aún más necesario si pensamos que existe un vasto espectro de prácticas realizadas por sujetos indígenas, mediadas por tecnologías audiovisuales, que no calzan en la definición restringida del video indígena. Así, por ejemplo, existen pequeñas empresas de orientación comercial dedicadas a la grabación de fiestas patronales, bodas y eventos sociales (Kummels 2013 y Rotondo 2013); filmes populares de ficción vinculados al entretenimiento circulan en circuitos informales (Alverar y León 2009 y Rotondo 2013); una industria audiovisual relacionada con la música chicha, la tecno-cumbia y el tecno-folclor (Rosero 2007 y Rotondo 2013); prácticas audiovisuales que circulan en forma de video-cartas entre comunidades migrantes (Ñukanchik People 2012); producción publicitaria e institucional, films de género, películas artísticas, cine experimental, videoarte, video-esculturas, instalaciones, y un largo etcétera. Estos usos de la tecnología

riñen con las nociones de uso común construidas por las definiciones antropológicas que circunscriben el campo del video indígena a su acepción testimonial, comunitaria y política.

El caso de Muenala revela una serie de *impasses* en la conceptualización antropológica del video indígena que nos llama a la apertura conceptual en un momento caracterizado por las hibridaciones culturales, los intercambios interculturales y la crítica de las identidades binarias y esenciales. Este caso particular llama a la expansión de las definiciones de tal manera que la heterogeneidad de prácticas singulares quepan en lo definido y no sean entendidas como excepciones. En oposición a perspectivas que calificaron el uso del video como un contrato fáustico en el cual la utilización de tecnologías debía ser pagada con la occidentalización, surgieron enfoques que conciben la práctica audiovisual como una “situación interétnica”, es decir, la apropiación de la tecnología en los propios términos, la hibridación cultural y la adulteración intercultural (Turner 1996).

Desde su particular lugar de enunciación, cultural y étnicamente situado, el video indígena permite pensar el trabajo de apropiación cultural y social de las tecnologías audiovisuales para la construcción de lenguajes, estéticas y narrativas enraizadas que trabajan de forma crítica en la producción de un conocimiento que desafía las certezas de la ciencia occidental. Mediante esta apertura, el video indígena pasa a concebirse como un conjunto de prácticas heterogéneas que tienen una amplia gama de inscripción y circulación entre distintos campos, espacios y audiencias, sean estos comunitarios, culturales, artísticos, mediáticos o comerciales. Estas prácticas tienen un carácter diverso al margen de cualquier autoritarismo etnográfico: por esta razón están destinadas a satisfacer las necesidades políticas y educativas de la comunidad, o la comunicación institucional, el entretenimiento y la creación.

El video indígena, en esta concepción expandida, designa el uso de tecnologías audiovisuales por parte de sujetos indígenas (individuos, colectivos, multitudes en diáspora) que piensan, actúan y crean desde cosmovisiones y epistemologías heterogéneas, lo que posibilita nuevas formas de escritura y teorización del perspectivismo amerindio y del multinaturalismo ontológico. En consecuencia, el video indígena se transforma en una forma de mediación, conjuro e invocación de la pluralidad de mundos, seres y espíritus más allá de las jerarquías del pensamiento moderno-colonial.

Frente a la crisis de la representación y de la autoridad etnográfica surgida en el seno del debate antropológico, estas prácticas plantean formas de producción de conocimiento, mediadas por tecnologías de la comunicación y construidas desde cosmovisiones indígenas, que analizan los problemas de las sociedades globalizadas y enjuician al mundo occidental. Construyen, así, otro modelo de conocimiento, que parte de una epistemología distinta a la del saber antropológico, desde donde los pueblos y nacionalidades piensan al mundo, a la sociedad y a los otros.

La historia del video indígena puede ser descrita como un proceso por medio del cual individuos y colectividades han ido asumiendo el control de las esferas de pre-producción, producción, distribución, exhibición, consumo e interpretación de sus propias obras. Si en las últimas décadas las organizaciones y colectivos han trabajado en la producción y difusión audiovisual, en la actualidad existe la necesidad de disputar el sentido construido sobre la propia práctica. Las concepciones, definiciones y usos argumentados por los propios actores indígenas, en cuanto portadores de un saber y verdad localizados, nos llevan a pensar en las políticas de producción del conocimiento sobre el video indígena. Más allá del mero análisis de los productos audiovisuales, lo que está en discusión es el poder interpretativo sobre ellos y las formas de conceptualizar y definir la práctica. Siguiendo la propuesta alter-antropológica de Eduardo Viveiros de Castro, las prácticas y discursos de los realizadores indígenas no son objetos o testimonios, sino conceptos y epistemologías distintas a la de la ciencia occidental (2010, 57). De ahí que se pueda caracterizar el video indígena como una forma simétrica e inversa a la antropología visual, es decir, una alter-antropología visual que produce conocimiento desde epistemologías alternativas de carácter nativo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alverar, M. y León C. (2009). *Ecuador bajo tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio.
- Askew, K. (2006). Introduction. En K. Askew y R. Wilk (eds.), *Anthropology of Media: A Reader* (pp. 13-36). Oxford: Blackwell Publishers.
- Bajas Irizar, M. P. (2005). La cámara en manos del otro. El estereotipo en el video indígena mapuche. *Revista Chilena de Antropología Visual* 12, 70-102.

- Bermúdez Rothe, B. (2003). CLACPI: una historia que está pronta a cumplir 30 años de vida. *Revista Chilena de Antropología Visual* 21, 20-31.
- Clifford, J. (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Colombres, A. (1985). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: CLACSO.
- CONAIE. (1994). *Catalogo I Festival Continental de Cine y Video de las Naciones de Abya-Yala*. Quito: CONAIE.
- Córdova, A. (2011). Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina. *Comunicación y medios* 24, 81-107.
- Cyr, C. (2012, 19 de marzo). De “objeto etnográfico” a cineasta indígena. Panorama del cine indígena en el continente america. Documento presentado en el Coloquio Internacional Ciencias Sociales y Documental, Festival Contra el Silencio Todas las Voces, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, México.
- Diario Hoy*. (1994, 15 de noviembre). En búsqueda de nuevos colores y paisajes. *Diario hoy*, pág. 2B
- Ginsburg, F., Abu-Lughod, L. y Larking, B. (2002). *Media Worlds. Antropology on New Terrain*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 2002.
- Ginsburg, F. (1994). Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media. *Cultural Anthropology* 9(3), 365-382.
- Ginsburg, F. (1991). Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology* 6(1), 92-112.
- Holbraad, M., Axel Pedersen, M. y Viveiros de Castro, E. (2014). The Politics of Ontology: Anthropological Positions. *Cultural Anthropology*, online, s. p. Recuperado de <https://culanth.org/fieldsights/462-the-politics-of-ontology-anthropological-positions>
- Kowi, A. (2007). Memoria, interculturalidad e identidad en los pueblos Abya Yala. El caso de los quichua otavalo. En C. Zapata (ed.), *Intelectuales indígenas piensan América Latina* (pp. 113-125). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Abya Yala y Universidad de Chile.
- Kummels, I. (2013, octubre). Espacios transnacionales de imaginación: video vernacular en la Región Mixe. Documento presentado en el Primer Congreso Internacional de los Pueblos Indígenas de América Latina, siglos XIX al XXI. Avances, perspectivas y retos, Instituto Cultural Oaxaca, Oaxaca, México.

- León, C. (2009a). Cultura popular, videosfera y geoestética. Notas para el análisis del fenómeno Ecuador Bajo Tierra. En M. Alvear y C. León (eds.), *Ecuador bajo tierra: videografías en circulación paralela* (pp. 11-25). Quito: Ochoymedio.
- León, C. (2009b, 29 de abril). Foro “Cine indígena y autorepresentación”. Documento presentado en el Proyecto “Imaginando al otro. El documental indigenista en Ecuador”, Consejo Nacional de Cinematografía, Quito, Ecuador.
- León, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista ecuatoriano*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía.
- Mora, P. Lo propio y lo ajeno del otro cine otro. Un panorama de la producción audiovisual indígena de Colombia. En C. León (ed.), *El documental en la era de la complejidad* (pp. 57-79). Quito: Cinememoria - Universidad Andina Simón Bolívar.
- Mora, P. (2012). Más allá de la imagen: aproximaciones para un estudio del video indígena en Colombia. *Cuadernos de Cine Colombiano* 17B, 2-19.
- Muenala, A. (2014, 11 de enero). Entrevista con C. Unigarro para el Proyecto de investigación “Políticas y poéticas del video indígena en Ecuador”, Universidad Andina Simón Bolívar, Otavalo, Ecuador.
- Muenala, A. (1995). El cine de los pueblos indios. *Cuadro a Cuadro* (ASOCINE) sv(sn), 34.
- Ñukanchik People. (2012). *Archivo de la Memoria Audiovisual de la Migración Ecuatorina*. Recuperado de <http://proyectoamame.blogspot.com/>
- Rodríguez, M. (2013). Hacia un cine indígena como metáfora de la memoria de un pueblo y de su resistencia. *Revista Chilena de Antropología Visual* 21, 64-79.
- Rosero, S. (2007). El no lugar del atrevimiento delfiniano (¿Quién lo hizo y por qué lo hizo?). M. Kigman (ed.), *La Selecta, cooperativa cultural. Arte contemporáneo y cultura popular desde Quito* (s.p.). Recuperado de <http://www.laselecta.org/2009/07/el-no-lugar-del-atrevimiento-delfiniano-%C2%BF>
- Rotondo, S. A. (2013). Peruwood: la industria del video digital en el Perú. *Latin American Research Review* 48(s), 69-99.
- Salazar, J. F. y Córdova, A. (2008). Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America. En M. Stewart y P. Wilson (eds.), *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics* (pp. 39-57). Durham y Londres: Duke University Press.

- Sanjinés, I. (2013). Usando el audiovisual como una estrategia de sobrevivencia y de lucha, de creación y recreación de un imaginario propio. *Revista Chilena de Antropología Visual* 21, 32-50.
- Schiwy, F. (2016). ¿Hay un común posible? En C. Magallanes Blanco y J. M. Ramos Rodríguez, *Miradas propias. Pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global* (pp. 17-43). Quito: CIESPAL.
- Schiwy, F. (2002). ¿Intelectuales subalternos? Notas sobre las dificultades de pensar el diálogo intercultural. En C. Walsh, F. Schiwy y S. Castro-Gómez, *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino* (pp. 101-134). Quito: Abya Yala.
- Serrano, J. L. (2011). Alberto Muenala. En E. Casares (ed.), *Diccionario de cine Iberoamericano. España, Portugal y América* (p. 130). Madrid: SGAE.
- Turner, T. (1996). El desafío de las imágenes. La apropiación Kayapó del video. En F. Santos Granero (ed.), *Globalización y cambio en la Amazonía indígena* (pp. 387-438). Quito: FLACSO.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas canibales. Líneas de la antropología posestructural*. Madrid: Katz.
- Wortham, E. (2000). Building Indigenous Video in Guatemala. *Jump Cut. A Review of Contemporary Media* 43, Recuperado de <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC43folder/GuatemIndigVideo.html>



**EL ARTE Y LA CONDICIÓN DE VÍCTIMA:  
LO POLÍTICO Y LO ESTÉTICO DE “HACERSE VISIBLE”**

---

DANI R. MERRIMAN\*  
University of Colorado

\*dani.merriman@colorado.edu

Artículo de investigación recibido: 30 de octubre de 2015; aprobado: 3 de junio de 2016

## RESUMEN

El punto de partida de este artículo son algunas reflexiones etnográficas sobre el arte como medio para narrar los contornos históricos del conflicto y los procesos de reconciliación en Colombia. En particular, considero cómo el arte creado por víctimas del conflicto influencia las políticas de victimismo (*victimhood*) y los procesos legales de reparación integral. Para analizar estos temas, propongo un marco teórico a partir de literatura acerca de las nociones de visualidad, transparencia e imágenes, y las pongo en relación con los conceptos de gobernanza, formación de la nación y con modelos de justicia restaurativa. Así, pretendo defender una aproximación que considera el arte de las víctimas no solo como una forma de resistencia en la cual la presencia de lo político se hace visible, sino también como parte del aparato de justicia transicional.

*Palabras clave:* arte, memoria histórica, reconciliación, reparaciones, victimismo, visibilidad/visualidad.

## THE ART OF VICTIMHOOD: THE POLITICS AND AESTHETICS OF “BECOMING VISIBLE”

### ABSTRACT

The article opens with some ethnographic considerations on art as a means to narrate the historical contours of the conflict and reconciliation processes in Colombia. It examines how artwork created by conflict victims impinges on the politics of victimhood and processes of integral reparation. To analyze these issues, I propose a theoretical framework based on notions of visibility, transparency, and images and relate them to concepts of governance, nation formation, and models of restorative justice. I defend an approach that considers that art produced by victims not only is as a form of resistance that makes politics visible, but also is part of the apparatus of transitional justice.

*Keywords:* art, historical memory, reconciliation, reparation, victimhood, visibility/visuality.

## A ARTE DO VITIMISMO: O POLÍTICO E O ESTÉTICO DE “TORNAR-SE VISÍVEL”

### RESUMO

O ponto de partida deste artigo são algumas reflexões etnográficas sobre a arte como meio para narrar os contornos históricos do conflito e os processos de reconciliação na Colômbia. Em particular, considero como a arte criada por vítimas do conflito influencia as políticas de vitimismo (*victimhood*) e os processos legais de reparação integral. Para analisar esses temas, proponho um referencial teórico a partir da literatura acerca das noções de visualidade, transparência e imagens, e coloco-as em relação com os conceitos de governança, formação da nação e com modelos de justiça restaurativa. Assim, pretendo defender uma aproximação que considera a arte das vítimas não somente como uma forma de resistência na qual a presença do político se torna visível, mas também como parte do aparato de justiça de transição.

*Palavras-chave:* arte, memória histórica, reconciliação, reparações, vitimismo, visibilidade/visualidade.

## INTRODUCCIÓN

Este artículo parte de algunas reflexiones etnográficas sobre el arte como medio para narrar los contornos históricos del conflicto colombiano, así como los procesos de reconciliación que tienen lugar en ese contexto<sup>1</sup>. Las expresiones artísticas no solamente representan la diversidad de las regiones del país y de las experiencias vividas, sino también la diversidad de los sectores que participan de estas expresiones, los cuales incluyen tanto individuos particulares como organizaciones comunitarias y estatales. Este documento explora, en particular, el arte visual creado por las víctimas del conflicto colombiano<sup>2</sup>, puesto que,

- 
- 1 Desde 2014 la autora ha elaborado una investigación etnográfica en espacios institucionales urbanos, en comunidades en regiones rurales, en eventos públicos como exposiciones, muestras teatrales, talleres artísticos y conversatorios sobre temas de memoria y arte en Bogotá, Medellín y Cartagena. Durante este tiempo, ha investigado el trabajo de instituciones como el Centro Nacional de Memoria Histórica, el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, en Bogotá, y el Museo Casa de la Memoria, en Medellín, y otros escenarios análogos. Adicionalmente, ha llevado a cabo más de seis meses de investigación en la región de María la Baja, Bolívar (subregión de los Montes de María), para analizar los procesos de lucha, individuales y colectivos, de reclamación de derechos como víctimas del conflicto, así como los medios que se utilizan para hacerse visibles (incluido el arte) ante entidades públicas y privadas.
  - 2 La Ley 1448 (Ley de Víctimas y Restitución de Tierras) define a las víctimas como “aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1º de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno” (Artículo 3). No obstante, la definición legal, la palabra y el concepto de “víctima” merece atención crítica. Para muchas personas afectadas por el conflicto colombiano (y, en general, por conflictos globales), la palabra “víctima” implica que es una persona frágil y sin poder; por esta razón, prefieren otras palabras como “sobreviviente.” Sin embargo, el poder de la palabra víctima es innegable, puesto que tanto la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras como instituciones del gobierno, por ejemplo, la Unidad de Víctimas, eligen esta palabra para definir el estatus personal y el derecho a las reparaciones (Summers 2012). Por lo tanto, el uso de la palabra “víctima” es importante para ligar las expresiones artísticas acerca de la violencia con los procesos legales. En consecuencia, utilizo el concepto “condición de víctima” (*victimhood*) para enfocar el análisis del aparato legal

a pesar de la notable cantidad de obras y del hecho de que circulan a escala nacional e internacional como testimonios no oficiales del conflicto, existe relativamente poco análisis sobre su creación y circulación. A continuación, revisaré la literatura relevante para analizar las expresiones artísticas visuales de las víctimas del conflicto colombiano, específicamente, su impacto en la condición de víctima (*victimhood*) y en los procesos legales de reparación y reconciliación. En concreto, analizaré literatura sobre visualidad, transparencia e imágenes, y la pondré en relación con conceptos como gobernanza, formación de la nación, así como con los modelos de justicia restaurativa. La meta de este trabajo es, por un lado, ampliar el diálogo alrededor de lo aquí discutido, y, por otro, brindar un recurso o base para futuras investigaciones etnográficas que busquen ilustrar el análisis teórico con evidencia empírica acerca de las realidades concretas del país.

#### CONTEXTO: ARTE, MEMORIA Y RECONCILIACIÓN EN EL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO

Una de las particularidades del conflicto armado colombiano es que ha iniciado procesos de pos-conflicto mientras la violencia y los grupos armados siguen activos. Por esta razón, los debates sobre la justicia transicional con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), en 2016 en el marco de los diálogos de paz entre el Gobierno y este grupo insurgente, se enfrentan con reflexiones acerca de los más de diez años transcurridos desde el inicio del proceso de justicia transicional con las Auto-defensas Unidas de Colombia (AUC), cuyo marco jurídico lo estableció la Ley de Justicia y Paz (Ley 975). Por otra parte, la creación de numerosas instituciones estatales cuya finalidad es llevar a cabo los procesos de reparación, reconciliación y reintegración configura un escenario en el que los mecanismos de narrar y construir la memoria histórica de la guerra llevan más de diez años en marcha, pese a la falta de un cese al fuego bilateral. En su artículo “Memoria en Conflicto” (2000), Elizabeth Jelin examina las dificultades que surgen en el momento de intentar consolidar un relato de los sucesos de una

---

y social que define *el concepto* de víctima en términos de raza, género, clase, región, partido político, etc.

situación de violencia en el pasado, debido a que los lugares y las fechas tienen significaciones distintas para diversos grupos y, por ende, pueden resultar contradictorias. Pese a que también han surgido debates sobre el valor de recordar versus el de olvidar, el concepto de la memoria en el conflicto adquiere otro significado en el contexto colombiano. En este, el trabajo de consolidación de una memoria colectiva tiene lugar *durante* el conflicto armado. Como señala Jelin (2000), es particularmente relevante considerar cómo el Estado participa o no en los procesos de crear y establecer memorias sobre el pasado y los eventos emergentes.

Instituciones como el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación (CMPR), en Bogotá, y el Museo Casa de la Memoria (MCM), en Medellín, son algunos ejemplos de entidades estatales que se han comprometido a trabajar en la construcción de la memoria histórica del conflicto armado. Si bien estas instituciones tienen proyectos de investigación y divulgación acerca del conflicto de carácter técnico y teórico, también han adoptado medios artísticos como herramientas de investigación y transmisión de información al público, especialmente mediante muestras museográficas. En los últimos ocho años, el CNMH (anteriormente el Grupo Memoria Histórica) ha publicado más de cuarenta informes y se espera que este número siga aumentando. Durante la VIII Semana por la Memoria en 2015, Martha Nubia Bello, directora del Museo Nacional de Memoria, resaltó cómo las investigaciones del CNMH involucran el arte en los procesos de construcción de memoria:

Nuestra manera de acercamiento, muy marcada por la academia, era a través de las entrevistas, a través de la búsqueda de los archivos, pero cuando íbamos a los territorios, de verdad que empezamos a sorprendernos [...] con la cantidad de maneras, de expresiones, con que la gente procesaba su pasado, lo denunciaba; y la mayoría de esas expresiones pasaban por unos recursos que nosotros en muchos casos desconocíamos y subestimábamos. Son los recursos del arte. En sus mil expresiones de bordar una tela, cantar, danzar, expresiones teatrales, conexión con los objetos, pintar. Y con

esas expresiones hemos aprendido tal vez muchísimo más que con otros recursos, porque todas estas expresiones son portadoras de historias, son portadoras de explicaciones también (Bello, 2015).

Como explica Marta Nubia Bello, la decisión de adoptar en los programas de consolidación de memoria colectiva medios artísticos surgió, en muchos casos, como respuesta, como acompañamiento, a las iniciativas tomadas por individuos y comunidades que buscaban la forma de contar sus historias. Desde entonces, la circulación y reconocimiento del arte visual producido por víctimas del conflicto colombiano ha incrementado, en gran parte, como una consecuencia de los espacios creados por las instituciones; por ejemplo, exposiciones y, en general, espacios públicos dedicados a muestras artísticas. Así, el CNMH ha llevado a cabo varias convocatorias de iniciativas de memoria y arte. Durante la VIII Semana por la Memoria en octubre de 2015 organizaron “Laboratorios de creación”, en los cuales, mediante distintas técnicas, más de 50 artistas de regiones urbanas y rurales de Colombia plasmaron en obras sus experiencias y reflexiones sobre la violencia vivida en el país. Cuerpos, cuentos, música, grafiti, fotografías y pintura fueron algunos de los medios utilizados por los artistas para expresar su creatividad, dolor, las injusticias vividas por sí mismos u otros, así como la esperanza de resistencia y vida (figuras 1 y 2). Los artistas invitados representaban a sus comunidades y las prácticas artísticas llevadas a cabo por ellas, cuyo trasfondo estaba ligado con motivaciones arraigadas en historias y experiencias locales de resonancia nacional. En paralelo con las actividades de creación, los conversatorios de la Semana por la Memoria se centraron en temas alrededor del papel del arte en el futuro Museo Nacional de Memoria. De manera similar, el CMPR y el MCM llevan años empleando la creación artística y sus productos como parte de sus espacios de exhibición y en sus talleres. Por ejemplo, ambos sitios regularmente ofrecen espacios abiertos al público para trabajar en tejidos o telares, los cuales han circulado en exposiciones nacionales (figura 3).

**Figura 1.** Exposición en vivo de los “Laboratorios de creación” en el marco de la VIII Semana por la Memoria. Centro Cultural Gabriel García Márquez, Bogotá, Colombia, 9 de octubre de 2015.



**Figura 2.** Participantes en el Laboratorio de creación del “cuerpo” en el marco del VIII Semana por la Memoria. Claustro San Agustín, Bogotá, Colombia, 5 de octubre de 2015.



**Figura 3. “El acto de testimoniar”. Exposición de obras de tela y cartografía hechas por organizaciones de víctimas. Fundación Manuel Cepeda Vargas, Asociación Minga y Centro Distrital de Memoria, Paz y Reconciliación. Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia, 22 de octubre de 2014.**



El interés en el papel del arte en el manejo de experiencias de violencia en el conflicto armado ha sido ampliamente reconocido en Colombia. Diversos actores del conflicto, académicos y políticos, por ejemplo, Gonzalo Sánchez (2009), historiador y director del CNMH; Humberto de la Calle (2014), jefe del equipo negociador del Gobierno en los diálogos de paz con la guerrilla FARC-EP; víctimas, activistas y excombatientes de varios grupos armados<sup>3</sup> han expresado la convicción de que el arte tiene un potencial simbólico y emotivo para comunicar verdades esenciales sobre el conflicto que escapan al ámbito académico y jurídico<sup>4</sup>.

3 Aquí hago referencia a las pinturas hechas por ex-combatientes del ejército, grupos paramilitares y guerrillas bajo la supervisión del artista Juan Manuel Echevarría. La exhibición “La guerra que no hemos visto” abrió en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) en 2009. Las obras y reflexiones sobre ellas pueden ser consultadas en la página web: <http://www.laguerraquenosvimos.com>

4 El proyecto *Oropéndola* nació precisamente con la intención de explorar la violencia en Colombia mediante iniciativas artísticas surgidas tanto de artistas plásticos como de comunidades víctimas del conflicto. Desde su lanzamiento

Los académicos también han destacado al arte profesional en Colombia como uno de los medios que más ha permitido la transmisión de memoria y mensajes políticos acerca del conflicto (Jimeno 2013; Satizábal 2005; Uribe 1999). Myriam Jimeno, por ejemplo, llama la atención acerca del notable número de novelas escritas sobre el período de La Violencia; arguye que en un ambiente de silencio y censura “la literatura fue un recurso, un lenguaje cultural bien conocido por las capas letradas, para narrar y denunciar” (2013, 63). Por otra parte, en un ensayo sobre la exhibición “Arte y Violencia en Colombia desde 1948”, María Victoria Uribe lamenta la ineficacia de los múltiples reportes de las ciencias sociales e imágenes gráficas de la violencia para remediarla. En contraste, Uribe sugiere que el artista “considera que la riqueza y la complejidad yacen en los márgenes y no en el hecho violento explícito” (1999, 285). Tales afirmaciones se extienden más allá del caso colombiano y aparecen en discursos internacionales sobre el papel del arte en la justicia transicional y en los procesos de verdad y reconciliación (Cohen 2003; Liebmann 1996; Riaño-Alcalá y Baines 2011; Shank y Schirch 2008; Zelizer 2003). En esta literatura, el arte es concebido como un medio de expresión libre, distinto al tipo de informes basados en versiones “oficiales” y, por tanto, en algunos sentidos, excluyentes. El arte, cuando es creado por las víctimas de la violencia, constituye una fuente de memoria y verdad “alternativa”, una fuente de curación y una forma de ofrecer testimonio que subvierte potencialmente las limitaciones estructurales de la testificación oral y de los textos escritos (Adams 2013; Agosín 1996; Isbell 1998; Milton 2009, 2013; Riaño-Alcalá 2006).

Yolanda Sierra León (2015) ofrece un marco valioso para evaluar las diferentes formas de arte que se están produciendo sobre el conflicto colombiano y sus relaciones con procesos oficiales de reparación integral. Sierra propone tres categorías: “1. Obras originadas en una decisión judicial o estatal como medio de reparación a las víctimas; 2. obras de arte provenientes de la propia iniciativa de los artistas, y 3. obras o prácticas artísticas que realizan las víctimas que han sufrido violaciones a sus derechos humanos” (2015, 77). Explica que, sin negar la importancia

---

en octubre de 2014, más de 50 obras han sido registradas y siguen publicando nuevas entradas todas las semanas. Para más información, visitar: [www.oro-pondola.com.co](http://www.oro-pondola.com.co)

y valor de los proyectos artísticos de las víctimas, estos no pueden ser considerados como parte de la reparación integral de las mismas por varias razones, principalmente, porque si bien las iniciativas de las víctimas son una forma de “auto-reparación”, esta le restaría responsabilidad al Estado (por acción o negligencia), el cual tiene la obligación de proveer los recursos para realizar la reparación simbólica.

En concordancia con la categorización propuesta por Sierra, este artículo busca enfocarse en la última, es decir, en el arte hecho por víctimas del conflicto de forma autónoma como una forma de lidiar con la experiencia. En mi aproximación al fenómeno, es central reconocer que el concepto de víctima es tanto legal y político como vivencial, es decir, es parte de un ámbito social. Así, en lo que sigue pretendo aproximarme teóricamente a la relación que existe entre las obras de arte de las víctimas como medio de expresión de las experiencias de violencia y, a la vez, como objetos que circulan en el ámbito político.

En consecuencia, el presente artículo no tiene la intención de abordar temas legales acerca de cómo realizar adecuadamente la reparación simbólica. Sin embargo, sí considera el vínculo entre el arte creado por víctimas del conflicto y los procesos legales de reparación integral en Colombia. En concreto, propongo que el arte realizado por víctimas del conflicto contribuye a la visibilización de los hechos violentos, las formas de victimización. A la vez, ayuda a sensibilizar al resto del país frente a estos hechos. Así, es necesario contemplar tales formas de arte no solo como resistencia y lucha, sino como testimonios no oficiales que inciden en la visión política, social, y legal a la hora de proveer reparaciones a las personas víctimas del conflicto (Castillejo 2013).

#### VISUALIDAD, VERDAD Y GOBERNANZA

En el arte visual la forma importa. Es decir, las formas visuales son distintas al texto de carácter técnico y, por esto, las condiciones particulares de su creación y circulación merecen atención cuando se quiere comprender algunas formas de expresión cultural, producción de conocimiento y sociabilidad. Sin embargo, las formas visuales no están exentas de las influencias de discursos hegemónicos y proyectos políticos. Al contrario, al estar entrelazadas con las relaciones de poder, son herramientas potenciales para la opresión o la resistencia y permiten revelar ciertas cosas pero, al hacerlo, ocultan otras. En consecuencia,

sugiero que el análisis debe considerar cómo lo visual se mueve entre los espacios de protesta política, el luto social y las exaltaciones del estado de transición y reconciliación.

A partir de la literatura especializada acerca de la visualidad y la gobernanza, construyo una aproximación a la creación de las artes visuales realizadas por las víctimas del conflicto armado en Colombia. Los académicos han prestado especial atención a los artistas profesionales que trabajan en temas relacionados con conflictos armados dentro y fuera de Colombia (véase Bal 2010; Bell 2014; Bennett 2005; Brock, McGrady y Meade 2010; Jelin y Longoni 2005; Schuster 2005; Silva-Cañaverall 2012). Sin embargo, la atención a la creación de arte realizado por las víctimas no ha recibido el mismo trato. Por esta razón, este artículo centra sus reflexiones en las representaciones de vivencias individuales y colectivas de violencia que se plasman en las obras de las víctimas del conflicto armado colombiano.

Las artes visuales de las víctimas, aunque no tienen peso jurídico en sí mismas, impregnan los discursos de la justicia, las reparaciones legales y la reconciliación. Por ello, este artículo no ahondará en los análisis que equiparan el arte de las víctimas con la resistencia o en aquellos que lo ven como una alternativa a los modos oficiales de crear verdades. En dirección opuesta a estos enfoques, este trabajo aborda la cuestión acerca de cómo tanto las artes visuales como los modelos de justicia restaurativa comparten una creencia común, a saber, el poder del arte para poner de manifiesto verdades esenciales acerca de la violencia. Dicho de otro modo, ambos confían en la capacidad que tienen las formas visuales para iluminar los hechos históricos. Otro elemento común en ambos procesos, tanto el que se evidencia en la producción creativa como el proceso de justicia restaurativa, es que la exposición de “la verdad” surge a partir de la capacidad de las víctimas para representar y narrar su propia experiencia de victimización. Por lo tanto, examinaré el arte hecho por las víctimas en diálogo con las restricciones legales y políticas que definen la condición de víctima.

Considero que las artes visuales creadas por víctimas son el centro de las percepciones nacionales de la condición de víctima, pues la creación artística está involucrada en la política de verdad y reconciliación que requiere que uno se haga visible a sí mismo y a su victimización en la forma correcta (Strathern 1988; Theidon 2013). Lo que está en juego,

entonces, es la capacidad de expresar con eficacia la propia experiencia individual con la victimización, mediante formas que sean viables y que legalmente sean acordes con los sentimientos nacionales y los discursos sobre la resolución del conflicto. Por esta razón, es importante pensar críticamente la relación entre las iniciativas artísticas (informales) de las víctimas y los procesos formales de reparación.

En lo que sigue, analizaré la política de la producción artística y, más ampliamente, de los artistas y las subjetividades en el marco de un conflicto violento. Más allá del contexto de la producción, abordaré la literatura sobre imágenes y visualidad para atender a la vida social de las formas artísticas que producen las víctimas. Además, examinaré la relación entre la transparencia y las cuestiones de gubernamentalidad, nación y métodos de justicia restaurativa. Por último, reflexionaré acerca de la contradicción que surge entre visibilidad y ocultamiento, pues las iniciativas de justicia transicional y de verdad, incluyendo las prácticas artísticas de las víctimas, se desarrollan junto con la violencia que continúa.

#### SUBJETIVIDADES ARTÍSTICAS Y LA CONDICIÓN DE VÍCTIMA

La literatura en antropología acerca del arte ha centrado su atención en la relación entre el proceso de creación y la subjetividad. Algunos antropólogos han argumentado a favor de una aproximación al arte de producción no occidental que no esté basada en las concepciones de lo “primitivo”, “atemporal” y “tradicional” (Errington 1998; Price 1989). Estas aproximaciones permiten romper con las categorías coloniales que distinguen al artista del artesano y el arte de la artesanía. En consecuencia, los antropólogos han redirigido su atención hacia los artistas como productores culturales cuyo uso de los medios de comunicación visual “a la vez reflexiona y construye conciencia, identidades, categorías sociales y historias” (Mahon 2000, 470). Al reconocer a los artistas como actores sociales, estos enfoques dan lugar a la política de auto-representación, la cual desafía los discursos hegemónicos y las limitaciones políticas dentro de las cuales están inscritos los medios visuales (George 2010; Ginsberg 1994; Myers 1991; Turner 1991; Winegar 2006).

A pesar de estos cambios en los estudios antropológicos sobre el arte en términos más generales, el enfoque académico respecto a la producción de arte basado en el conflicto reproduce los rasgos del

binario artista/artesano, en el cual el arte profesional es considerado “político”, pero el arte de las víctimas se trata como resistencia colectiva o como una forma de terapia. A partir de un breve análisis del enfoque antropológico sobre la producción artística, destacaré la necesidad de un debate más matizado acerca del arte de las víctimas, en el que reconozco su producción como heterogénea y políticamente limitada, pero, a la vez, como una forma de protesta. En otras palabras, propongo un análisis de este tipo de arte que ofrece a las víctimas las mismas cualidades que los antropólogos atribuyen a los artistas profesionales —emocional, creativo, genial, cultural y políticamente motivado—.

Con el fin de examinar las nociones kantianas de la estética como la belleza inherente en lo social (Kant 1987), los análisis sociológicos del arte destacaron los “mundos de arte”, es decir, la red de individuos y los espacios que definen la vida de los objetos del arte (Becker 1982) y, asimismo, la producción social de estéticas y del gusto (Bourdieu 1984, 1993). Partiendo de este trabajo, los antropólogos han prestado atención a las maneras en las cuales los artistas participan en los mercados de arte transnacionales (Chibnik 2003; Marcus y Myers 1995; Myers 2002; Philips y Steiner 1999; Steiner 1994); hablan de temas de la modernidad y el nacionalismo (Field 1999; George 2010; Winegar 2006) y emplean narrativas visuales que se presentan como paralelas o, incluso, contradicen historias oficiales (Fabian 1996; McGranahan 2012; Strassler 2006; Uribe 1999). Siguiendo a Alfred Gell (1998), estos trabajos etnográficos no se centran en la calidad técnica de las obras visuales, sino que el análisis apunta, más bien, hacia la movilización de la estética dentro de contextos sociales específicos.

En el contexto de un conflicto violento, los académicos frecuentemente examinan las intenciones creativas y el mensaje político del artista o cuestionan la ética de la representación, mercantilización y la estetización de la violencia<sup>5</sup>. Por ejemplo, los académicos de la

---

5 Por supuesto hay artistas profesionales que son víctimas de los conflictos. Sin embargo, la mayoría de los análisis del arte profesional sobre temas de violencia suponen que el artista está representando las experiencias de los demás o que está representando una visión generalizada de la violencia con propósitos políticos. Una excepción, sin embargo, es el caso que estudia la antropóloga Gómez-Barris (2009) de un artista profesional chileno, quien, debido a su de-

antropología, la sociología y la historia del arte han considerado el arte político profesional en términos de su capacidad para generar respuestas emocionales (Bennett 2005; Coombes 2011; Domínguez et al. 2014), así como en su potencial para fomentar la conciencia política o crítica (Ball 2010; Bell 2014; Jelin y Longoni 2005; Ordóñez Ortégón 2013; Rancière 2004, 2010), o para recordar los acontecimientos trágicos (Guerin y Hallas 2007; Hite 2012; Hornstein y Jacobowitz 2003; Huyssen 2003). Así, estos análisis ofrecen un enfoque multidimensional de los artistas individuales y permiten destacar tanto el potencial como las limitaciones de su trabajo dentro de un clima político tenso.

En contraste con lo anterior, las investigaciones sobre el arte que producen las víctimas tienden a perpetuar la estructura de análisis de un arte colectivo y tradicional. Al tratarse de una categoría de individuos marginados bajo el concepto de “víctima”, el arte que producen se entiende frecuentemente como una representación del sufrimiento colectivo (Adams 2013; Agosín 1996; Milton 2009, 2013). En muchos casos de violencia extrema, las más afectadas por la guerra son las mismas poblaciones que han sido históricamente marginadas por la sociedad. En América Latina esto ha dado lugar a la sobrerrepresentación de las víctimas indígenas y afro-latinas de la violencia. Este fenómeno ha fortalecido las concepciones antropológicas del arte de las víctimas que lo equiparan con la artesanía. De acuerdo con esta visión, las formas de arte artesanal han sido adaptadas para representar experiencias de violencia, por ejemplo, como en las pinturas de tabla en el Perú (González 2010).

Atender a la experiencia colectiva de la violencia es crucial para demostrar sus efectos sistemáticos y generalizados. Sin embargo, la tendencia a analizar el arte de las víctimas exclusivamente a la luz de su expresión colectiva de resistencia puede, en algunos casos, ocultar la variabilidad propia de la experiencia individual y las formas en que la resistencia se construye contra y dentro de discursos hegemónicos. En referencia al caso del Perú y su proceso de pos-conflicto, Cynthia Milton indica que “como el arte está tal vez menos atado al pasado, a los hechos o a otros medios por medio de los cuales se cuenta la verdad, el arte permite que el ‘inimaginable’ sea imaginable y proporciona nuevos

---

tención durante la dictadura de Pinochet, creó obras relacionadas con su experiencia de detención y tortura.

*marcos o cuadros con los cuales es posible construir nuevas narrativas”* (2013, 18). En virtud de su forma, Milton sugiere que el arte puede escapar del poder totalizante del Estado y servir como una forma alternativa de contar verdades. Milton reconoce “otras” formas de arte visual que hay en Perú y que sirven para difundir historias militarizadas y heroicas de la guerra civil. Sin embargo, este análisis no considera que las artes visuales que crean las víctimas siempre hacen parte de círculos más amplios de mediación visual. Es decir, hace falta reconocer que ciertas formas visuales, incluyendo el arte de las víctimas, también se inscriben en una estética internacional propia de la justicia transicional. Empero, no por entrar en conversación con esta, el arte pierde las intenciones y motivaciones propias. Sin embargo, es importante considerar cómo los diálogos entre expresiones artísticas y procesos de justicia transicional desembocan en la formación de nuevos debates y negociaciones sobre los términos memoria, justicia, verdad y paz. Además, como estas imágenes circulan en contextos regionales, nacionales e internacionales, no solo entran en nuevos “marcos de referencia” (Spyer y Steedly 2013), sino que se enfrentan con una visión más limitada, dado su gran público (Strathern 1993).

Aunque es posible considerar que el arte de las víctimas sirve para resistir y protestar, busco un análisis más matizado de la política y el potencial de estas obras visuales. García Canclini lamenta que, pese a las nociones cada vez más complejas y multifacéticas del poder, “las nociones de resistencia muestran una inercia increíble” (2014, 140). Parcialmente, Canclini apunta a la “delgadez” de los conceptos de resistencia relativos a la diversidad de las personas que buscan alternativas al poder. Extiendo este concepto aún más y señalo que en el análisis del arte de las víctimas hay un vacío en la investigación etnográfica sobre cómo las formas visuales de resistencia entran en contacto con y son cooptadas o potencialmente resignificadas por intereses paralelos o contrarios. Entonces, ¿qué podemos aprender acerca de la política de ser víctima cuando consideramos el arte de las víctimas en relación (en lugar de en oposición) con los discursos jurídicos acerca de las reparaciones a estas y la “verdad”? ¿Cómo se hacen visibles las subjetividades de los artistas y las víctimas a través del arte y de qué manera estas subjetividades combaten o reafirman concepciones nacionales de la violencia y la diada victimario-víctima? En la representación de la “violencia colectiva”,

¿cuáles son las subjetividades de las víctimas que se resaltan y cuáles las que se silencian? ¿Cómo negocian los artistas individuales el balance entre representar el sufrimiento individual y el colectivo en un contexto que suele ser una mezcla de protesta, terapia y, a la vez, un intento de hacer que la propia experiencia sea visible?

Además, debido al enfoque que privilegia la construcción de los medios visuales como expresiones crudas de dolor o resistencia, suele concederse menos atención a la estética de las obras en sí y a lo que pueden revelar acerca de las políticas de representación y los límites a la estetización del sufrimiento de las víctimas. ¿Por qué, por ejemplo, los tapices acolchados se han vuelto icónicos internacionalmente como expresiones de mujeres, de victimización y de violencia? (Adams 2013; Agosín 1996; Estripeaut Bourjac 2013). Y, asimismo, ¿qué podría decirnos sobre los sentimientos nacionales e internacionales un análisis más profundo de esta forma estética respecto a las formas apropiadas, y con enfoque de género, del luto o de las expresiones de dolor?

Más adelante, mostraré en detalle que esto es relevante en el contexto particular de la justicia transicional y en la cúspide de un posible cese al fuego permanente en Colombia. Los términos de una futura comisión de la verdad y las nociones de reconciliación y reparación están siendo definidos legal y simbólicamente en la imaginación del público. Las artes transitan en este ámbito complejo y en el proceso se resignifican, así que jamás representan únicamente resistencia o propaganda del Gobierno. Con el fin de analizar mejor la política de este movimiento, este artículo se dirige hacia la literatura sobre las imágenes y la visualidad.

#### IMÁGENES, VISUALIDAD Y TRANSPARENCIA

La literatura sobre imágenes y visualidad nos llama la atención sobre las “políticas de ver” (*politics of seeing*), al igual que acerca de las nociones de transparencia y el potencial emocional de las imágenes. Sin embargo, el análisis aquí propuesto está conectado con los medios artísticos utilizados en Colombia y con los individuos que los hacen. Por esta razón, argumento que la literatura que se centra en imágenes reestructura nuestro análisis para enfatizar la forma en que los medios visuales son configurados desde dentro y en contra de las limitaciones particulares. En lugar de centrarse principalmente en quien produce imágenes, las investigaciones antropológicas sobre imágenes tienden

a considerar la vida de estos elementos visuales cuando circulan e interactúan con la gente. Spyer y Steedly, por ejemplo, invitan a una consideración sobre “las formas en las cuales las imágenes existen (*take place*) en mundos más amplios y el papel que desempeñan en proyectos poéticos de creación de mundo (*poetic world-making*) y transformaciones políticas” (2013, 8). De igual manera, Marilyn Strathern nos recuerda que “las imágenes a la vez contienen y suscitan interpretaciones” (1990, 169). Estas autoras no solo llaman la atención sobre la formación de las imágenes en “mundos más amplios”, sino también sobre su capacidad para estimular interpretaciones experienciales de los espectadores.

Spyer y Steedly proponen que “es la mayor movilidad de la imagen, su capacidad afectiva y mayor potencial para la resignificación y apropiación” (2013, 30), lo cual fomenta el análisis sobre la vida social y política de las imágenes a medida que interactúan con públicos diversos. Las imágenes trascienden las barreras del lenguaje y la alfabetización, aunque siempre exigen “marcos de referencia” para comunicar su significado (Spyer y Steedly 2013). Debido a la inmediatez del contacto que provoca lo visual, algunos académicos han vuelto a teorías del afecto para analizar cómo las imágenes provocan las reacciones emocionales y corporales. Tales discursos frecuentemente envisten a las imágenes de cualidades de agencia (Gell 1998), le atribuyen a las artes capacidad “para transformar la percepción” (Bennett 2005, 10), o para evocar deseos (Jones 2010), o bien hablan de la manera en que “las imágenes que se mueven alrededor nuestro [...] nos conmueven” (Spyer y Steedly 2013). En un contexto de violencia extrema, la historiadora del arte Jill Bennett (2005) sostiene que las artes visuales (creadas por profesionales) tienen el potencial de generar simpatía en los espectadores, lo cual podría provocar un pensamiento más profundo y una mayor cantidad de acciones. En una concepción menos idealizada, las imágenes pueden evocar el terror, bien mediante la estetización de los actos violentos, como ocurre en Colombia (Taussig 1987, 2003; Uribe 2004), o como una estrategia para generar miedo y justificar, así, el uso extrajudicial de poder del Estado, como ha sucedido en Estados Unidos después de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001, ya que las imágenes que circulan como memorias del hecho fortalecen el apoyo a la llamada “guerra contra el terrorismo” (Butler 2006).

Estos ejemplos demuestran la forma en que la visualidad sugiere nuevos marcos para la comprensión de la relación material y experiencial entre imágenes y audiencias. Ahora bien, volviendo al tema del arte de las víctimas, podríamos preguntarnos: ¿cuáles son las audiencias imaginadas por estas obras? y ¿cómo es que estas imágenes generan reacciones emocionales en los espectadores nacionales e internacionales? En su reflexión sobre expresiones de odio y rabia en el arte de un nativo de Canadá, el antropólogo Alejandro Castillejo resalta que los “testimonios pueden respaldar o derivarse del discurso público. En estos contextos, una víctima enojada y que no perdona [...] tiene que rendirse a la que sí perdona, por el bien de la unidad nacional y la reconciliación” (2013, 20). Así, mientras los conceptos textuales y emocionales abren espacio para algunas interpretaciones de una obra de arte o un testimonio, es importante también preguntarse: ¿cuáles interpretaciones no aparecen en la circulación de dichas obras y por qué?

Aunque este análisis comenzó distinguiendo entre imágenes y textos, es necesario también tener en cuenta las similitudes que hay entre ambos. Desde su formación hasta su posterior circulación, las imágenes exigen una atención crítica sobre lo que se hace visible y comprensible a través de la forma visual. Es decir, análogamente al análisis de Foucault (1995) sobre el discurso y el alcance de lo que es cognoscible mediante los límites del lenguaje, las imágenes también exhiben formas de conocimiento y limitan la percepción visual. Estas limitaciones pueden explicarse por la elección de cierto tipo de estética, de público o a causa de (des) información contextual que altera las posibilidades de interpretación. Marilyn Strathern (1993), por ejemplo, hace énfasis en las limitaciones del espectador, insistiendo en que la visión se materializa a través del cuerpo, de modo que siempre está limitada en su capacidad para ver las múltiples capas de las imágenes.

Aunque las imágenes incluyen un amplio rango de medios, la fotografía es notable por su asociación particular con la transparencia (Strassler 2010). En el contexto de la violencia en América Latina, varios académicos han analizado el uso de las fotografías y los medios de comunicación como forma de llevar visual y visceralmente la violencia al espacio doméstico (Laplante y Phenicie 2010; Poole y Rojas Pérez 2011; Torres 2014). A pesar de que varias imágenes de violencia gráfica se publicaron

en Guatemala con la intención de promover la conciencia pública, estas construyeron una historia nacional de la guerra que (inadvertidamente) terminó apoyando el régimen militar al ocultar de la visión pública la violencia contra la población indígena (Torres 2014). Karen Strassler (2004), en línea con Torres, habla del encanto de la fotografía, pues da la impresión de ser, supuestamente, una fuente de objetividad, verdad y transparencia. En consecuencia, Strassler examina los debates sobre la violación en Indonesia y sostiene que, precisamente a causa de la supuesta transparencia de la fotografía, es necesario “investigar cómo [la] visualidad en sí misma está implicada en el mantenimiento de una esfera del reconocimiento político que puede ser entendida a través de un enfoque de género” (2004, 691).

#### VER PARA CREER: LAS FORMAS VISUALES DE LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO

Walter Benjamin propuso el concepto de “inconsciente óptico” como reacción al desarrollo de la fotografía y el cine (1980). Benjamin llamó la atención sobre el hecho de que estas herramientas mecánicas ofrecían acceso visual a los elementos de la vida que antes eran imperceptibles (visualmente) y, por tanto, inconscientes para los seres humanos. Bajo la premisa de la Ilustración y el descubrimiento científico, la tradición occidental ha privilegiado la visión por su poder de discernir algunos hechos y “verdades” sobre el mundo de una manera en que los demás sentidos no pueden (Haraway 1988; Jay 1991). No obstante, como Foucault (1991, 1995) ha demostrado en su análisis del panóptico, el potencial de la visión para revelar también se ha convertido en una forma de vigilancia. En este contexto, el poder de la “mirada” es fundamental para la gubernamentalidad y las biopolíticas. En este sentido, esta visión vigilante trae consigo su opuesto, es decir, el uso de las desapariciones forzadas o la censura como una forma de violencia que, asimismo, encuentra su lógica en la ideología de la visión (Taussig 1992).

Acerca de la relación entre gobernanza y lo visual, desde el campo académico se ha propuesto que la visualidad y la estética también contribuyen a la formación y mantenimiento del Estado-nación (Anderson 2006; Bhabha 1990; Coronil 1997; Foucault 1991; Geertz 1980; Mookherjee 2011a; Stoler 2004; Strassler 2010; Taussig 1997). El trabajo fundamental

de Benedict Anderson sobre el tema saca a la luz conexiones de gran alcance sobre cómo las formas visuales, por ejemplo, los medios impresos, mapas y museos, sirvieron de base para el establecimiento de la nación. Para Anderson, lo visual sirvió para “imaginar” el espacio de la nación, y, por lo tanto, para hacerlo gobernable (2006). Clifford Geertz, en su obra *Negara: el teatro del Estado en el siglo XIX de Bali* (1980), considera, de manera similar a Anderson, que el teatro se usó como un medio visual a través del cual el Estado, literalmente, presentó su poder a los ciudadanos. Sobre la base de estas reflexiones, los académicos han considerado la utilización de la estética para la construcción de la nación, por ejemplo, mediante la narración (Bhabha 1990), empleando su fachada mágica (Coronil 1997; Taussig 1999, 1997), la fotografía como “testigo” (Strassler 2010) o por medio de los museos y las exhibiciones conmemorativas (Mookherjee 2011a, 2011b).

Algunos estudios también enfatizan en el Estado-nación como una formación moderna ligada a la reestructuración colonial y post-colonial de la soberanía geopolítica (Anderson 2006; Scott 1998). Sin embargo, las condiciones bajo las cuales actualmente es posible (re)definir los Estados-naciones son distintas. En su genealogía de la justicia transicional, Ruti Teitel afirma que, a finales del siglo XX, “la justicia transicional cambia de ser la excepción a la norma [...] a convertirse en un paradigma del Estado de derecho” (2003, 71). La implementación de los modelos internacionales de derechos humanos y la resolución de conflictos han llegado a definir los contornos jurídicos y políticos locales del establecimiento de los Estados-naciones democráticos (Hayner 2011; Hardt y Negri 2000; Merry 2006). No obstante, a diferencia de la formación post-colonial de naciones, la justicia transicional busca establecer la posibilidad de una nación (re)definida por medio de un examen público de la violencia pasada y la revelación de verdades importantes.

Los reportajes de texto han sido criticados por la manera en que revelan algunas verdades y ocultan otras, no obstante, la esfera visual de los procesos de justicia transicional ha sido menos atendida. Empero, la justicia transicional y las comisiones de verdad y reconciliación operan de manera similar a la construcción de la nación, de modo que transitan en una lógica de revelación o visibilización del pasado. De hecho, ir más allá de la violencia hacia un futuro democrático depende del poder de

la justicia transicional para proporcionar evidencia y transparencia acerca de lo acontecido en el pasado (Bickford 2000; Hardt y Negri 2000; Hayner 2011; Teitel 2002, 2003).

Martin Jay cita la Primera Guerra Mundial como el momento en que los individuos “experimentaron una pérdida palpable de la confianza en el ojo” (1991, 15). Mediante el análisis de las producciones artísticas que siguieron a la Primera Guerra Mundial, Jay demuestra la ansiedad frente a la visión y su capacidad de transmitir la realidad. A pesar de los cambios que Jay percibe en el registro artístico y literario, aún es posible argumentar que el poder de la visión no se ha “caído del pedestal”. Al contrario, el poder de la visión adopta una nueva forma en las nuevas tecnologías que se están desarrollando para mejorar nuestra capacidad de “ver” el enemigo (Butler 2006), pero, a la vez, mantiene su supremacía en el énfasis del testigo y el testimonio que continúa siendo fundamental para la justicia transicional, la verdad y la reconciliación (Blair 2008; Hayner 2011; Jelin 2003; Theidon 2013). A la luz del movimiento generalizado del arte de las víctimas en Colombia (y en otros lugares), es crucial tener en cuenta cómo estas imágenes se forman y circulan en torno a la justicia transicional. ¿De qué manera las aspiraciones de transparencia crean y eclipsan las posibilidades de representar experiencias de violencia? ¿Cuál es la relación entre el arte de las víctimas y las concepciones jurídicas de la verdad, la reconciliación y la reparación?

#### LA CONDICIÓN DE VÍCTIMA Y LA EXPECTATIVA DE LA VISIBILIDAD

Más allá de la política de la visibilidad y el supuesto valor de la revelación, es necesario considerar el otro lado, es decir, el secreto y la ocultación. Como Olga González (2010) y Michael Taussig (1999, 2003) han demostrado en su trabajo en Perú y Colombia respectivamente, las verdades no solo se revelan mediante actos públicos de testimonio y visibilidad. Por el contrario, los “secretos públicos” son una forma común a partir de la cual las verdades se vuelven conocidas, aunque aún no sean discutidas tan fácilmente. Así, mirando más allá del velo de la visualidad y la transparencia, es necesario llamar la atención sobre las políticas de representación y sobre cómo algunas verdades pueden hacerse visibles y conocidas, mientras que otras pueden permanecer “detenidas” para la liberación posterior (McGranahan 2010) o simplemente como el

conocimiento compartido que no se discute por temor a generar más violencia (González 2010; Taussig 1992, 1999; Theidon 2013).

Este último punto es crucial en el contexto colombiano, en el cual la amenaza persistente de la violencia está bien documentada. Así, mientras que algunos sectores de la sociedad colombiana están utilizando las artes visuales para “visibilizar” su condición de victimización, nuevas víctimas se forman y redefinen los márgenes de la guerra y el Estado. Si adoptamos la noción de las comunidades imaginadas de Anderson (2006) en Colombia, podemos entonces considerar la forma en que las artes visuales creadas por las víctimas contribuyen a construir un imaginario nacional tanto sobre el tipo de violencia que se vive (desplazados, violaciones sexuales, minas antipersonales, masacres, desapariciones) como acerca del perfil de las víctimas (clase, género, y etnicidad). En ese sentido, las artes visuales participan en la formación del sujeto-víctima y, a la vez, se enfrentan con percepciones generales sobre *quiénes* son las víctimas —de clase baja, campesinos, de una complejión de piel más oscura y, frecuentemente, feminizadas—. Por otro lado, sus narrativas visuales trazan un mapa con referentes geográficos que indican a los ciudadanos dónde ha ocurrido la guerra y, a la vez, dónde ha fallado el alcance del Estado. O, como plantea Carlos Eduardo Satizábal refiriéndose a una conciencia pública del conflicto en Colombia, “pareciera que solo la memoria artística de los hechos de la vida colectiva fuera nuestra única memoria común” (2005, 99). Es precisamente la capacidad de hacer visible “exitosamente” esta violencia lo que en muchos casos provoca que los organismos estatales e internacionales inviertan en reparaciones y en las necesidades básicas (e históricamente olvidadas) de las comunidades, como los sistemas de alcantarillado o agua potable<sup>6</sup>. Sin embargo, mientras que algunas comunidades se reincorporan al imaginario nacional, otras

---

6 Aunque no está dentro del alcance de este artículo elaborar en detalle los procesos de reparación de la Unidad de Víctimas, sí quisiera resaltar que el desarrollo rural general en Colombia está íntimamente ligado al proceso de reparar a las víctimas. Por lo tanto, la capacidad de visibilizar su status de víctima está conectada con medidas de desarrollo y acceso a derechos ciudadanos básicos. Sin embargo, las limitaciones de la Ley de Víctimas y su proceso de administrar reparaciones ha causado muchas críticas sobre situaciones en las cuales las reparaciones simbólicas no cuentan con el cumplimiento de condiciones básicas necesarias para todos los ciudadanos.

son simplemente empujadas con aún más fuerza hacia los márgenes, quedando, literal y figurativamente, fuera de vista.

De manera similar al “ángel de la historia” de Benjamin (1968[1955]), las víctimas sometidas a los procesos de verdad y reconciliación están obligadas a mirar simultáneamente hacia atrás, a la violencia vivida, y hacia adelante, a un futuro post-conflicto. Es decir, las víctimas frecuentemente cargan el peso de hacer visible su propia victimización con el fin de forjar los términos de su futura vida como nuevos ciudadanos-sobrevivientes (Ross 2003; Theidon 2013). En este proyecto está implícita la suposición de que lo que sucedió en el pasado ya no está ocurriendo en el presente y, en virtud de este proceso, no se repetirá en el futuro. Este sentimiento de no repetición se popularizó mediante la consigna popular: “Nunca más”, acuñada después de la Segunda Guerra Mundial y, posteriormente, adoptada en zonas de conflicto en proceso de transición (Mookherjee 2011b). Es esta última suposición, la de no repetición, la que hace necesaria la reflexión sobre el caso de Colombia, puesto que en este país el final de la guerra no significa ni ha significado, de ninguna manera, el final de la violencia. Así ocurrió, por ejemplo, con el proceso de desmovilización de las AUC, a partir del cual fueron promovidas varias iniciativas de reconciliación y búsqueda de la verdad que llevan diez años en curso, a pesar de que la guerra no ha terminado con otros grupos insurgentes y de que, de hecho, los combatientes desmovilizados continúan “removilizándose” en grupos emergentes nombrados Bandas Criminales (BACRIM).

En este sentido, el arte creado por las víctimas en Colombia siempre pone de relieve la violencia del pasado, pero sin olvidar la injusticia que perdura en el presente, no solo porque perduran los actos violentos, sino porque la consolidación de versiones de la verdad aceptadas por todos los actores implicados, las reparaciones y las medidas de justicia requeridas aún no han sido logradas. Por esta razón, las imágenes creadas por las víctimas cuentan historias diferentes. Por un lado, quizás cuentan la historia de una masacre, pero también relatan la historia de la impunidad, de un hecho de que no tienen respuesta, porque no siempre es posible establecer con certeza por y bajo las órdenes de quién fue llevada a cabo la masacre. Pero además, los líderes de las comunidades que buscan respuestas siguen siendo amenazados de muerte por su búsqueda de la verdad o por intentar

volver a sus tierras<sup>7</sup>. Así, el sistema de terror es continuo. Es en esta continuidad temporal —de la cual los acontecimientos violentos no se detienen debido a la falta de justicia y las amenazas persistentes— que la generación de formas de arte, que son parte del ejercicio del derecho a hacerse visible, tiene lugar al mismo tiempo que las presiones por mantenerse invisible. En este contexto, destaco un cisma conceptual que hace eco en toda la política colombiana a lo largo del tiempo: el hecho de que los esfuerzos prolíficos para contar y “hacer visibles” los recuerdos de la violencia pasada no pueden responder adecuadamente a la persistencia de la violencia en el presente.

### CONCLUSIÓN

Como he señalado a lo largo del texto, las formas visuales han pasado a ser un medio ampliamente utilizado por las víctimas para representar la violencia en Colombia. Lo anterior se debe, en parte, a que el aparato legal para rendir testimonio no está completamente consolidado, por lo cual estas representaciones visuales ofrecen una mejor aproximación a las experiencias de violencia vividas; lo que posibilita a la vez la formación de una narrativa visual de la condición de víctima. Además, estas obras destacan superposiciones entre los esfuerzos nacionales para narrar la memoria histórica de la guerra y la experiencia corporeizada de la memoria que se expresa mediante la práctica del arte. Una futura investigación etnográfica sobre la creación y circulación de estas formas visuales debería abordar las intersecciones entre las experiencias de violencia vividas y el ámbito político que enmarca su interpretación y significado a escala nacional.

En suma, este artículo ofrece un análisis de la producción y circulación de las formas de arte-memoria de las víctimas, enfatizando en

---

7 Somos Defensores (una ONG colombiana) reportó un aumento en el número de amenazas contra los defensores de derechos humanos de 209 en 2013 a 488 en 2014 (SIADDHH 2014). En 2013 Human Rights Watch publicó un reporte denunciando las amenazas y problemas de seguridad para reclamantes de tierras (Human Rights Watch 2013). Además de las amenazas documentadas públicamente, existe preocupación por la seguridad en los discursos de los líderes en regiones profundamente afectadas por la violencia. Tal es el caso en los Montes de María, Bolívar, donde cuestiones de seguridad y protección siguen siendo un tema de discusión para los líderes locales.

la relación entre la subjetividad de las víctimas y el proceso de traducir su victimización a una forma tanto política como estéticamente visible. Mi análisis llama la atención sobre las maneras en que la condición de víctima, la verdad histórica y la expectativa de visibilidad/transparencia son mutuamente constituidas como parte de las metas de los procesos de justicia restaurativa. Es decir, en lugar de ver la condición de víctima, la verdad histórica y la visibilidad como componentes separados de la resolución de conflictos, destaco cómo se espera que cada uno permita reforzar el objetivo de una transición a la paz.

Así, en lugar de asumir una relación entre artes visuales producidas por las víctimas y resistencia o contra-memoria, planteo preguntas relacionadas con la presunta transparencia de lo visual: ¿qué formas de violencia se pueden “hacer visibles” mediante el arte de las víctimas?, y ¿cómo las circunstancias políticas obstruyen la posibilidad de que ciertas “verdades” visuales lleguen a ser vistas públicamente? Además, abordo el enigma temporal de emplear los métodos del post-conflicto en medio de la guerra, en la cual el arte se transforma en una forma de sanación, denuncia y resistencia. Los términos para dar “fin” a la guerra en Colombia serán definidos desde múltiples lugares: la legislación nacional e internacional, las mesas de negociación, las campañas políticas y, eventualmente, una comisión de la verdad. Sin embargo, el tráfico visual de la memoria, la historia y la verdad no se debería pasar por alto.

#### AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a los dos evaluadores anónimos seleccionados por los editores del Comité Editorial de *Maguaré*, cuyos comentarios fueron estimulantes y valiosos. También quiero agradecer a mi asesora, la Dra. L. Kaifa Roland, así como a los demás miembros de mi Comité Doctoral: Dra. Donna Goldstein, Dra. Carla Jones, Dra. Carole McGranahan y Dra. Jen Shannon, quienes me han brindado discusiones clave en el desarrollo del marco teórico elaborado aquí. También agradezco la Dra. Myriam Jimeno, y a su grupo de investigación Conflicto Social y Violencia de la Universidad Nacional de Colombia, por su apoyo institucional y académico durante mi investigación. Finalmente, gracias a Helena Sanin Uribe por su ayuda editorial. El trabajo de investigación ha sido apoyado por la Tinker Foundation a través del Latin American Studies Center (LASC de CU Boulder), Center for Advancement of Research and

Teaching in the Social Sciences (CARTSS de CU Boulder) y mediante el Cartwright Fellowship y Pre-Dissertation Graduate Student Research Grant del Departamento de Antropología de CU Boulder.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adams, J. (2013). *Art against Dictatorship: Making and Exporting Arpilleras Under Pinochet*. Austin: University of Texas Press.
- Agosin, M. (1996). *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile, 1974-1994*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Bal, M. (2010). *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bell, V. (2014). *The Art of Post-Dictatorship: Ethics and Aesthetics in Transitional Argentina*. Nueva York: Routledge.
- Benjamin, W. (1968). *Illuminations: Essays and Reflections*. Nueva York: Schocken Books.
- Benjamin, W. (1980). A Short History of Photography. En *Classic Essays on Photography* (pp. 199-216). New Haven: Leete's Island Books.
- Bennett, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: University of Stanford Press.
- Bhabha, H. K. (1990). *Nation and Narration*. Londres: Routledge.
- Bickford, L. (2000). Human Rights Archives and Research on Historical Memory: Argentina, Chile and Uruguay. *Latin American Research Review* 35(2), 160-182.
- Blair Trujillo, E. (2008). Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s). *Estudios Políticos* 32, 85-115.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- Brock, L., McGrady, C. y Meade, T. (2010). Taking Sides: The Role of Visual Culture in Situations of War, Occupation, and Resistance. *Radical History Review* 106, 1-3. doi: 10.1215/01636545-2009-017
- Butler, J. (2006). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Nueva York: Verso.

- Castillejo, A. (2013). On the Question of Historical Injuries: Transitional Justice, Anthropology and the Vicissitudes of Listening. *Anthropology Today* 29(1), 17-20.
- Chibnik, M. (2003). *Crafting Tradition: The Making and Marketing of Oaxacan Wood Carvings*. Austin: University of Texas Press.
- Cohen, C. (2003). Creative Approaches to Reconciliation [documento PDF]. Recuperado de <https://www.brandeis.edu/ethics/peacebuildingarts/pdfs/CreativeApproaches.pdf>
- Coomes, A. E. (2011). Witnessing History/Embodying Testimony: Gender and Memory in Post-Apartheid South Africa. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 17(S1), 92-112.
- Coronil, F. (1997). *The Magical State*. Chicago: University of Chicago Press.
- De la Calle, H. (2014). De la Calle habla por primera vez del papel de las artes en el proceso de paz. *Revista Arcadia*, 4, s. p. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/de-la-calle-habla-por-primera-vez-del-papel-de-las-artes-en-el-proceso-de-paz/35856>
- Domínguez, Hernández, J., Fernández Uribe, C. A., Tobón Giraldo, D. J. y Vanegas Zubiría, C. M. (eds). (2014). *El arte y la fragilidad de la memoria*. Medellín: Sílabas Editores.
- Errington, S. (1998). *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*. Berkeley: University of California Press.
- Estripeaut-Bourjac, M. (2013). Iniciativas de arte y prácticas de paz : el diario (sobre-) vivir en Colombia. *Confluencia* 29(1), 154-171.
- Fabian, J. (1996). *Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaire*. Berkeley: University of California Press.
- Field, L. W. (1999). *The Grimace of Macho Ratón: Artisans, Identity, and Nation in Late-Twentieth-Century Western Nicaragua*. Durham: Duke University Press.
- Foucault, M. (1991). Governmentality. En G. Burchell, C. Gordon y P. Miller (eds.), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality* (pp. 87-104). Chicago: University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nueva York: Random House.
- García Canclini, N. (2014). *Art Beyond Itself: Anthropology for a Society without a Story Line*. Durham: Duke University Press.
- Geertz, C. (1980). *Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*. Princeton: Princeton University Press.

- Gell, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- George, K. M. (2010). *Picturing Islam: Art and Ethics in a Muslim Lifeworld*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Ginsberg, F. (1994). Some Thoughts on Culture/Media. *Visual Anthropology Review* 10(1), 136-141.
- Gómez-Barris, M. (2009). *Where Memory Dwells: Culture and State Violence in Chile*. Berkeley: University of California Press.
- González, O. M. (2010). *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Guerin, F. y Hallas, R. (2007). *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*. Londres: Wallflower Press.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14(3), 575-599.
- Hardt, M. y Negri, A. (2000). *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hayner, P. B. (2011). *Unspeakable Truths: Transitional Justice and the Challenge of Truth Commissions*. Nueva York: Routledge.
- Hite, K. (2012). *Politics and the Art of Commemoration: Memorials to Struggle in Latin American and Spain*. Nueva York: Routledge.
- Horstein, S. y Jacobowitz, F. (2003). *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Human Rights Watch. (2013). El riesgo de volver a casa: violencia y amenazas contra desplazados que reclaman restitución de sus tierras en Colombia [documento PDF]. Recuperado de <https://www.hrw.org/sites/default/files/reports/colombia0913spwebwcover.pdf>
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Isbell, B. J. (1990). Violence in Peru: Performances and Dialogues. *American Anthropologist* 100(2), 282-292.
- Jay, M. (1991). The Disenchantment of the Eye: Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism. *Visual Anthropology Review* 7(1), 15-38.
- Jelin, E. (2000). Memoria en conflicto. *Puentes* 1(1), 6-13.
- Jelin, E. (2003). *State Repression and the Labors of Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jelin, E. y Longoni, A. (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI.

- Jimeno, M. (2012). *Novelas de La Violencia: en busca de una narrativa compartida*. En R. Sierra Mejía (ed.), *La restauración conservadora 1946-1957*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Jones, C. (2015). Images of Desire: Creating Virture and Value in an Indonesian Islamic Lifestyle Magazine. *Journal of Middle East Women's Studies* 6(3), 149-182.
- Kant, I. 1987. *The Critique of Judgement*. Cambridge: Hackett Publishing.
- Laplante, L. J. y Phenicie, K. (2010). Media, Trials and Truth Commissions: "Mediating" Reconciliation in Peru's Transitional Justice Process. *The International Journal of Transitional Justice* 4(2), 207-229.
- Liebmann, M. (1996). *Arts Approaches to Conflict*. Bristol: Jessica Kingsley Publishers.
- Mahon, M. (2000). The Visible Evidence of Cultural Producers. *Annual Review of Anthropology* 29(15), 467-492.
- Marcus, G. E. y Myers, F. R. (1995). *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- Martha Nubia Bello (8 de octubre de 2015). Presentación de *Tocó cantar: travesía contra el olvido*. Centro Cultural Gabriel García Márquez, Bogotá, Colombia.
- McGranahan, C. (2010). *Arrested Histories: Tibet, the CIA, and Memories of a Forgotten War*. Durham: Duke University Press.
- McGranahan, C. (2012). Mao in Tibetan Disguise. *HAV: Journal of Ethnographic Theory* 2(1), 213-245.
- Merry, S. E. (2006). *Human Rights and Gendered Violence: Translating International Law into Local Justice*. Chicago: University of Chicago Press.
- Milton, C. E. (2009). Images of Truth : Art as a Medium for Recounting Peru's Internal War. *A Contra Corriente: A Journal on Social History and Literture in Latin America* 6(2), 63-102.
- Milton, C. E. (2013). Introduction. In C. E. Milton, *Art From a Fractured Past: Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru* (pp. 1-34). Durham: Duke University Press.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mookherjee, N. (2011a). The Aesthetics of Nations: Anthropological and Historical Approaches. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 17(S1), 1-20.

- Mookherjee, N. (2011b). "Never Again": Aesthetics of "Genocidal" Cosmopolitanism and the Bangladesh Liberation War Museum. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 17(S1), 71-91.
- Myers, F. R. (1991). Representing Culture: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings. *Cultural Anthropology* 6, 26-62.
- Myers, F. R. (2002). *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*. Durham: Duke University Press.
- Ordóñez Ortigón, L. F. (2013). El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. *Nuevos Nómadas* 38, 233-242.
- Phillips, R. B. y Steiner, C. (1999). *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Poole, D. y Rojas Pérez, I. (1985). Memories of Reconciliation: Photography and Memory in Postwar. *Emisférica* 7(2), s. p. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-72/poolerojas>
- Price, S. (1989). *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics*. Londres: Continuum.
- Rancière, J. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Londres: Bloomsbury.
- Riaño-Alcalá, P. (2006). *Dwellers of Memory: Youth and Violence in Medellín, Colombia*. British Columbia: University of British Columbia Press.
- Riaño-Alcalá, P. y Baines, E. (2011). The Archive in the Witness: Documentation in Settings of Chronic Insecurity. *International Journal of Transitional Justice* 5(3), 412-433.
- Ross, F. (2003). *Bearing Witness: Women and the Truth Commission in South Africa*. Londres: Pluto Press.
- Sánchez, G. (2009). La guerra y la mirada. En Museo de Arte Moderno de Bogotá (ed.), *La guerra que no hemos visto* (pp. 44-48). Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro.
- Satizábal, C. E. (2005). Mientras huyo, canto-arte, memoria, cultura y desplazamiento en Colombia y en los Montes de María. *Revista de Antropología: Universidad Del Magdalena* 4(1), 99-105.
- Schuster, S. (2005). Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria. *Ensayos* 37-38, 35-40.
- Scott, J. (1998). *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven: Yale University Press.

- Shank, M. y Schirch, L. (2008). Strategic Arts- Based Peacebuilding. *Peace and Change* 33(2), 217-242.
- SIADDHH (Sistema de Información sobre Agresiones contra Defensores y Defensoras de Derechos Humanos en Colombia). (2014). La Divina Comedia. Informe anual 2014. Recuperado de [http://www.coljuristas.org/documentos/documento.php?id\\_doc=454&idioma=es&grupo=4](http://www.coljuristas.org/documentos/documento.php?id_doc=454&idioma=es&grupo=4)
- Sierra León, Y. (2014). Relaciones entre el arte y los derechos humanos. *Revista Derecho del Estado* 32, 77-100.
- Silva-Cañaveral, S. J. (2012). La violencia en Colombia: una perspectiva desde el arte. *Revista Nodo* 7(13), 43-56.
- Spyer, P. y Steedly, M. M. (2013). *Images the Move*. Santa Fe: School for Advanced Research.
- Steiner, Christopher. (1994). *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stoler, A. L. (2004). Affective States. En D. Nugent y J. Vincent (eds.), *A Companion to Anthropology of Politics* (pp. 4-20). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Strassler, K. (2004). Gendered Visibilities and the Dream of Transparency: The Chinese-Indonesian Rape Debate in Post-Suharto Indonesia. *Gender and History* 16(3), 689-725.
- Strassler, K. (2006). Reformasi through Our Eyes: Children as Witnesses of History in Post-Suharto Indonesia. *Visual Anthropology Review* 22(2), 53-70.
- Strassler, K. (2010). *Refracted Visions: Popular Photography and National Modernity in Java*. Durham: Duke University Press.
- Strathern, M. (1988). *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- Strathern, M. (1990). Artifacts of History: Events and the Interpretation of Images. En J. Siikala. (ed.), *Culture and History in the Pacific* (pp. 25-44). Helsinki: Transactions of the Finnish Anthropological Society.
- Strathern, M. (1993). One-Legged Gender. *Visual Anthropology Review* 9(1), 42-51.
- Summers, N. (2012). Colombia's Victims' Law : Transitional Justice in a Time of Violent Conflict? *Harvard Human Rights Journal* 25, 219-235.

- Taussig, M. (1984). Culture of Terror-Space of Death. Roger Casement's Putumayo Report and the Explanation of Torture. *Comparative Studies in Society and History* 26(3), 467-497.
- Taussig, M. (1992). *The Nervous System*. Nueva York: Routledge.
- Taussig, M. (1997). *The Magic of the State*. Chicago: University of Chicago Press.
- Taussig, M. (1999). *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford: Stanford University Press.
- Taussig, M. (2003). *Law in a Lawless Land: Diary of a Limpieza in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.
- Teitel, R. G. (2002). *Transitional Justice*. Oxford: Oxford University Press.
- Teitel, R. G. (2003). Transitional Justice Genealogy. *Harvard Human Rights Journal* 16, 69-94.
- Theidon, K. (2013). *Intimate Enemies: Violence and Reconciliation in Peru*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Torres, M. G. (2014). Art and Labor in the Framing of Guatemala's Dead. *Anthropology of Work Review* 35(1), 14-24.
- Turner, T. (1991). The Social Dynamics of Video Media in an Indigenous Society: The Cultural Meaning and the Personal Politics of Videomaking in Kayapo Communities. *Visual Anthropology Review* 7(2), 68-76.
- Uribe, M. V. (1999). Desde los márgenes de la cultura. En Gloria Zea (ed.), *Arte y violencia desde 1948* (pp. 277-286). Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Uribe, M. V. (2004). Dismembering and Expelling: Semantics of Political Terror in Colombia. *Public Culture* 16(1), 79-95.
- Winegar, J. (2006). *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. Stanford: Stanford University Press.
- Zelizer, C. (2003). The Role of Artistic Processes in Peace-Building in Bosnia-Herzegovina. *Peace and Conflict Studies* 10(2), 62-75.



“FUE ASÍ COMO SE FUE”

---

*El álbum fotográfico familiar como espacio para representar  
y reconocer a las víctimas de la violencia en el Perú*

---

IRMA MERCEDES FIGUEROA ESPEJO\*

Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)

\*mfigueroa82@gmail.com

Artículo de investigación recibido: 30 de octubre de 2015; aprobado: 7 de julio de 2016

## RESUMEN

Entre 2010 y 2012, desarrollé una investigación en Lima (Perú), en el marco de la Maestría en Antropología Visual de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), que tuvo como punto de partida el potencial del álbum fotográfico familiar como un medio para contar historias. Concretamente, la intención era emplear este recurso para representar las historias personales de estudiantes universitarios desaparecidos y asesinados a causa de terrorismo de Estado durante los primeros años de la década de los noventa. En este artículo presento los principales hallazgos y reflexiones de mi investigación.

*Palabras clave:* álbum fotográfico, desaparición forzada, esfera pública, memoria, representación, víctima.

**“THIS IS HOW THEY LEFT”: THE FAMILY PHOTO ALBUM AS A SPACE TO REPRESENT AND RECOGNIZE THE VICTIMS OF THE VIOLENCE IN PERU**

**ABSTRACT**

Between 2010 and 2012, as a student at the Master’s program in Visual Anthropology at the Pontificia Universidad Católica del Peru (PUCP), I conducted a research project based on family photo albums’ narrative potential. My aim was to use this resource to tell the personal stories of disappeared college students who were murdered by the Peruvian State in the early 1990s. This article summarizes my research’s main findings and analysis.

*Keywords:* photo album, enforced disappearance, public sphere, memory, representation, victim.

**“FOI ASSIM COMO FOI EMBORA”: O ÁLBUM FOTOGRÁFICO FAMILIAR COMO ESPAÇO PARA REPRESENTAR E RECONHECER AS VÍTIMAS DA VIOLÊNCIA NO PERU**

**RESUMO**

Entre 2010 e 2012, desenvolvi uma pesquisa em Lima (Peru), no âmbito do mestrado em antropologia visual da Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP), que teve como ponto de partida o potencial do álbum fotográfico familiar como um meio para contar histórias. Especificamente, a intenção era empregar esse recurso para representar as histórias pessoais de estudantes universitários desaparecidos e assassinados por causa do terrorismo de Estado durante os primeiros anos da década dos noventa. Neste artigo, apresento os principais achados e reflexões de minha pesquisa.

*Palavras-chave:* álbum fotográfico, desaparecimento forçado, esfera pública, memória, representação, vítima.

Figura 1. Collage de fotos de Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Kenneth y Dora.



Fuente: elaboración de la autora.

¿Qué imágenes vienen a nuestra mente cuando pensamos en nuestras fotos familiares? ¿Con qué frecuencia las miramos? ¿Tienen algún lugar importante en nuestra vida, en la de nuestras familias y en sus historias? De la misma manera, ¿qué pensamos cuando vemos un grupo de fotos como el que aquí se presenta? ¿Son semejantes a nuestras fotos? ¿Y esas personas, a nosotros?

Personalmente, este grupo de fotos me recuerda algunas escenas familiares propias, momentos que las familias suelen querer perennizar o preservar en el tiempo, como cumpleaños, bautizos, bodas, graduaciones, actuaciones de colegio, entre otros eventos. Y es que muchas de las fotos familiares que poseemos no solo son objetos que llevan una, dos o más décadas con nosotros, sino que son portadoras de los recuerdos que hemos ido conservando a lo largo de ese tiempo y que casi siempre reviven cuando las vemos. Funciona de la misma manera para las personas que conservan las fotografías incluidas más arriba, ya sea en álbumes, marcos, sobres, cofres, bolsas o cualquier otra forma de archivo.

La gran mayoría de las fotos de este collage están archivadas en álbumes fotográficos (figura 1). Algunas en álbumes dedicados a recuerdos familiares en general, otras en álbumes consagrados exclusivamente a la vida de ese muchacho o muchacha. El resto de fotos se conserva en sobres y bolsas. Considero importante llamar la atención sobre este hecho para entender mejor el valor que este tipo de fotos adquiere en la actualidad, cuando la práctica de revelado y archivo de fotografías en álbumes está desapareciendo o, mejor dicho, ha devenido otro tipo de registro, debido al desarrollo y fácil acceso a la tecnología digital.

El álbum fotográfico familiar es una técnica doméstica de archivo utilizada para conservar imágenes personales y de los parientes más cercanos. Al mismo tiempo, es un medio para contar historias de los miembros de la familia, lo cual lo transforma, entonces, en un testimonio del tránsito por la vida de estas personas. Los niños que vemos, en la parte superior de la figura 1, de izquierda a derecha, son Enrique Ortiz Perea, Kenneth Anzualdo Castro y Ernesto Castillo Páez, y, en la parte inferior, de izquierda a derecha, Armando Amaro Cándor, Dora Oyague Fierro y Melissa Alfaro Méndez<sup>1</sup>.

¿Qué tienen en común estas personas? Todas ellas fueron estudiantes universitarios a inicios de la década de los noventa. Todos, a excepción de Melissa, desaparecieron entre 1990 y 1993 a manos de efectivos paramilitares durante el primer gobierno de Alberto Fujimori. Melissa, en cambio, murió instantáneamente al estallarle entre las manos un periódico bomba que no estaba destinado para ella, en 1991. Dicho artefacto fue elaborado y colocado también por efectivos paramilitares<sup>2</sup>.

---

1 Todas las menciones de nombres propios en este artículo fueron autorizadas por las personas involucradas. Hacer mención de estos jóvenes por su nombre propio y, en general, del de cada una de las víctimas de este período adquiere vital importancia para su reconocimiento y forma parte de las agendas políticas de memoria de sus familiares, a causa de la indiferencia generalizada de la sociedad peruana y a los estigmas generados alrededor de los actores principales del conflicto.

2 De acuerdo con el portal de la Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH): “[...] el explosivo utilizado estaba compuesto de 200 gramos de ambo gelatina, material de uso militar. [...] En 1993, fue remitido un comunicado del grupo militar autodenominado “León Dormido”, el cual llegó a la revista “Sí”. El documento responsabilizaba al oficial Víctor Penas Sandoval como uno de

Así como sucede con nuestras propias fotos o las de nuestros seres queridos y amigos, las fotos de estos jóvenes pueden transmitirnos sensaciones e invitarnos a recordar nuestro propio pasado o infancia, incluso, nuestra propia familia; nos invitan, quizá, a conocerlos y reconocerlos. Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Kenneth y Dora fueron los hermanos, hijos o amigos de alguien, de la misma manera que lo puede ser cualquiera de nosotros o de nuestros conocidos. Pero,

---

los presuntos autores, existiendo, además, responsabilidades de militares de mayor rango. La fuente fundó su testimonio a partir de su propia participación y en la utilización de explosivos de exclusivo uso militar (durante la época en que se produjeron los hechos, marzo-octubre de 1991), así como en la compleja tecnología puesta en práctica”. Véase <http://www.aprodeh.org.pe/casos2007/lima/casoalfaro.html>

Enrique, Armando y Dora, en cambio, formaron parte de un grupo de jóvenes detenidos, acusados de terrorismo, en las inmediaciones de la universidad donde cursaban sus estudios en julio de 1992. Posteriormente fueron ejecutados. Al respecto, el informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación afirma que: “[...] nueve estudiantes y un catedrático de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, ‘La Cantuta’, en Lima, fueron ejecutados extrajudicialmente por agentes del Estado y que la investigación de los hechos fue obstaculizada de manera deliberada durante el gobierno del ex Presidente Alberto Fujimori a través de mecanismos legislativos y judiciales que buscaban encubrir a los responsables y evitar que sean procesados y reciban una sanción”. Sobre el caso puede revisarse el siguiente enlace: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.22.%20LA%20CANTUTA.pdf>

Por su parte, la judicialización del caso de Ernesto obtuvo una sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos contra el Estado peruano, luego de haberse comprobado que su desaparición fuera responsabilidad de efectivos de la Policía Nacional del Perú, la cual puso en marcha un plan de ocultamiento de los hechos y de los responsables. Sobre la sentencia puede consultarse el siguiente enlace: [http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec\\_34\\_esp.pdf](http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_34_esp.pdf).

Finalmente, si bien el caso de Kenneth aún se encuentra en pleno proceso de judicialización, una investigación realizada por el periodista peruano Ricardo Uceda (2004), publicada en el libro *Muerte en el Pentagonito. Los cementerios secretos del Ejército Peruano*, da cuenta de las pruebas sobre la responsabilidad del Estado peruano en la desaparición de Kenneth y un compañero suyo en las inmediaciones del entonces Servicio Nacional de Inteligencia (SIN).

aunque estas fotos por sí solas no puedan nombrar a cada uno de los jóvenes mencionados, las personas que las conservan, sí.

El objetivo del presente trabajo es proponer, a partir de su cualidad como medio para contar historias, que el álbum es un espacio donde se construyen (o pueden reconstruirse), mediante la fotografía familiar o cotidiana, historias individuales de personas desaparecidas o víctimas de la violencia política peruana.

De la misma manera, si consideramos su organización, los procesos de selección y decisiones alrededor de lo que representa, el álbum se hace indisociable de la voz que lo cuenta. Por ello, es importante resaltar la colaboración para la realización de este proyecto de investigación de los familiares de Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Kenneth y Dora, cuyas historias representan a un grupo de víctimas del conflicto que comparten ciertas características: jóvenes, estudiantes, residentes de ámbitos urbanos, víctimas de terrorismo de Estado, entre otras. No es la intención del trabajo invisibilizar a las demás ni generalizar el análisis, sino poner a prueba e invitar a la reflexión a partir de estos casos.

La desaparición de estos jóvenes significó, además del fin de su historia de vida, un quiebre irreparable en su historia familiar, que generó un enorme vacío. La exploración etnográfica del álbum como campo de estudio y como metodología muestra, por un lado, cómo los familiares elaboran narrativas visuales y discursivas acerca de la historia de vida del joven, otorgándole un orden particular de acuerdo con lo que consideran como más representativo o propio de cada uno. Por otro lado, nos acerca a las emociones e intencionalidades detrás de estas narrativas familiares, las cuales, a través del tiempo, parecen haber resignificado el vacío generado por la desaparición. En este sentido, en la mayor parte de los casos aquí considerados, la última foto elegida del joven suele tender un puente entre el pasado y el presente, que articula la historia familiar, el compromiso y la dedicación a sus proyectos de justicia.

Pensar el álbum como un espacio para contar estas historias personales da lugar a una mirada más íntima o familiar hacia la víctima del conflicto, la cual nos invita a reflexionar sobre la naturaleza de la categoría de “víctima” que circula en el Perú.

A pesar de los esfuerzos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) para convencer a los peruanos de que el futuro solo puede pensarse

a partir de una mirada consensuada sobre el pasado, “[...] el problema de la memoria en el Perú ha seguido anclado en una lógica de guerra” (Poole y Rojas-Pérez 2011, 263). Este anclaje implica, entre otras cosas, la presentación objetivada de la víctima como un “otro” anónimo y lejano, cuya situación es generalizada y contextualizada en ámbitos de guerra y violencia, sin énfasis en los contextos culturales, políticos y sociales que las diferencian. Al tiempo, junto la imagen homogénea de “víctima”, también se erige la imagen de “senderista” o “terrorista” como principal “victimario”, lo cual genera una visión estigmatizada alrededor del mismo, que le otorga ciertas características intrínsecas, dejando de lado asimismo su contexto familiar y cultural.

En el Perú, la consideración de “víctima” está estrechamente relacionada con sus posibilidades de reparación, siempre que sea inocente. Esto exige a los familiares demostrar y legitimar la inocencia de sus seres queridos, lo que genera estrategias discursivas y de acción no solo de los familiares, sino de otros actores como organismos defensores de los derechos humanos, colectivos de arte y algunos medios de comunicación, por mencionar algunos. Dicha categoría se encuentra expuesta, además, a la criminalización esgrimida por ciertos sectores de la sociedad que defienden la política antisubversiva durante los gobiernos de Alberto Fujimori. En consecuencia, dos “frentes” se disputan la verdad sobre el conflicto y el pasado reciente, cuya dinámica desarrollaré líneas más adelante, este es, pues, el marco de esta propuesta.

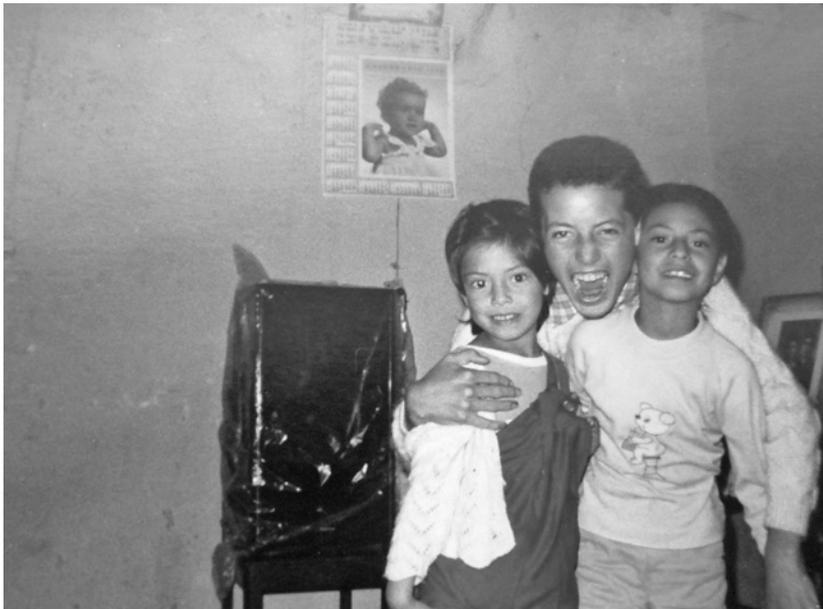
Si bien proponer el álbum de familia como un espacio para contar historias busca problematizar la noción de “víctima del conflicto” elaborada en el país a lo largo de los años, en algunas secciones del texto resultó necesario hacer uso de la misma (incluso para nombrar a Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Kenneth y Dora) para hacer alusión a su sentido más político y público, o para, precisamente, contrastar y destacar al individuo que se encuentra detrás de dicha categoría.

## 1. HISTORIAS PARA SER CONTADAS

Enrique, Armando y Dora eran estudiantes en la Universidad Enrique Guzmán y Valle, más conocida como “La Cantuta”, por su ubicación en la localidad así denominada, a 30 kilómetros al este de la ciudad de Lima. Enrique nació en Chachapoyas el 25 de octubre de 1970. Le gustaban

mucho los deportes y practicaba fútbol con sus amigos. Incluso estaba estudiando para ser profesor en Educación Física. Según su hermana Gisela, era muy bromista y le encantaba bailar salsa. Le decían “Misho” por sus ojos claros; “[...] cuando nació era bien gringo, mi mamá también ha sido así”, recuerda Gisela.

**Figura 2. Enrique entre sus hermanas menores Mila y Gaby en su casa en Chachapoyas (1985).**



**Fuente:** fotografía proporcionada por Gisela Ortiz.

Armando nació el 2 de diciembre de 1966, era el mayor de siete hermanos. Era estudiante de la Especialidad de Electrónica en la Facultad de Tecnología y tocaba la zampoña y la quena en el grupo de sikuris de su universidad. Antes de estudiar en La Cantuta, hizo servicio militar por dos años. Según su hermana Carmen, era una persona responsable y metódica: “[...] siempre estaba pendiente de todos”. Su madre, la señora Raida Córdor, recuerda el orden de sus cuadernos del colegio y que le gustaba participar en las actuaciones.

**Figura 3. Armando (a la izquierda con gorro rojo) con un vigilante del Parque de las Leyendas (1983).**



**Fuente:** fotografía proporcionada por Carmen Amaro y Raida Cóndor.

Dora nació en Lima y vivió siempre en San Borja. Criada por su tía materna, la señora Carmen Oyague, creció junto a su prima Carolina como si fuesen hermanas. Era estudiante de la Especialidad de Jardín de la Infancia en la Facultad de Educación Inicial. Como le encantaba bailar y actuar, era parte del teatro parroquial “La Cabaña” de la Iglesia San Francisco de Borja. Carolina y su madre la recuerdan como una chica tranquila, pero también alegre, divertida y coqueta.

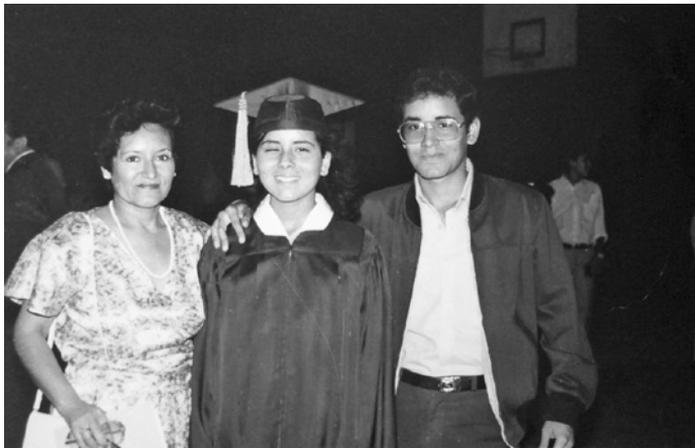
**Figura 4. Dora en una reunión familiar (1989).**



**Fuente:** fotografía proporcionada por Carolina Huamán y Carmen Oyague.

Ernesto, por su parte, estudiaba Sociología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP); junto con Dora, es el otro limeño del grupo. Nació el 3 de junio de 1968. Su madre destaca que tuvo una niñez feliz, jugando con su hermana Mónica y disfrutando de los viajes que realizaban en familia al interior del país. Otro familiar recuerda que Ernesto era un chico con sensibilidad social, por ello había decidido realizar sus prácticas pre-profesionales en un asentamiento humano de Villa El Salvador.

**Figura 5. Ernesto con su madre Carmen y su hermana Mónica en la graduación escolar de esta última (1988).**



**Fuente:** fotografía proporcionada por Carmen Páez, madre de Ernesto.

Melissa estudiaba Periodismo en la Escuela de Periodismo (hoy Universidad) Jaime Bausate y Meza y trabajaba en el semanario *Cambio*. Su mamá recuerda que ella era la divertida de la familia, siempre estaba haciendo bromas. Tenía una excelente relación con su hermana Carla, salían juntas y estudiaron en el mismo colegio. Le apasionaba su carrera, disfrutaba sobre todo hacer reportajes. Por eso le dedicó varios meses a su trabajo sobre niños de la calle, del cual realizó más de una publicación.

La fotografía que aquí se presenta de Melissa no es precisamente familiar ni captada por algún miembro de su familia, sino más bien por un compañero de trabajo, no obstante, fue elegida por su madre porque siempre quiso verla retratada en lo que tanto le gustaba hacer: la labor periodística.

**Figura 6. Melissa durante unas de las entrevistas que realizó para sus reportajes sobre niños de la calle (1989).**



**Fuente:** fotografía proporcionada por Norma Méndez.

Kenneth nació en Chiquián, capital de la provincia ancashina de Bolognesi, el 13 de junio de 1968. Era el menor de tres hermanos. Estudiaba Economía en la Universidad del Callao y era miembro del consejo estudiantil. Su hermana mayor, Marly, cuenta que le encantaba viajar: “[...] agarraba su mochila y se iba, le gustaba mucho ir a la fiesta de Chiquián. Ahí se encontraba con su mejor amigo”<sup>3</sup>. Formaba parte también del equipo de fútbol Santa Rosa de Chiquián.

En el momento de su desaparición y muerte estos estudiantes tenían entre 21 y 25 años de edad. La mayoría nació en el interior del país, a excepción de Ernesto Castillo y Dora Oyague que nacieron en Lima. Para sus familiares, eran jóvenes responsables y con un futuro prometedor. Como víctimas de terrorismo de Estado, particularmente del Grupo Colina, padecieron, en diferentes niveles, secuestro, tortura, asesinato y desaparición. Los cuerpos de cuatro de ellos (más de la mitad del grupo) aún no han sido hallados.

---

3 Entrevista con Marly Anzualdo Castro, 26 de septiembre de 2010.

Figura 7. Kenneth en casa con su perro Gorbi (1983).



Fuente: fotografía proporcionada por Félix y Marly Anzualdo.

Resulta igualmente importante reflexionar alrededor de los recuerdos de familia y de las historia de vida de personas víctimas de agentes de terrorismo. Por ejemplo, ¿qué maneras de (re)presentación a través de la fotografía familiar tendría una madre, padre, hermana o hermano que perdió a su familiar en un atentado terrorista? Más aún, si tenemos en cuenta las diferentes realidades de la gran mayoría de familias afectadas por la violencia política en el Perú, diversas representaciones de historias personales de “víctimas” (que permitan trascender dicha categoría) son posibles.

A excepción de la PUCP, centro de estudios de Ernesto Castillo, las universidades a las cuales pertenecían el resto de jóvenes eran públicas. Tanto la Universidad Nacional del Callao como la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta, estaban intervenidas con bases militares en el momento de las desapariciones.

Como parte de sus actividades como estudiantes, algunos de estos jóvenes fueron dirigentes de centros federados o de asambleas estudiantiles; otros incluso mostraron interés en alguna tendencia de

izquierda y militaron en alguno de los partidos de esa época. Las simpatías políticas o ideológicas de Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Kenneth y Dora formaron parte de sus trayectorias de vida. Ignorarlas sería otra manera de hacerles invisibles. Sin embargo, como veremos más adelante, el carácter político de la vida de estos jóvenes no es destacado por sus familiares como un aspecto importante que deba ser representado en sus historias personales. Mencionan, más bien, su responsabilidad y conciencia social. Las razones de estos “silencios” tienen que ver con los imaginarios y estigmas atribuidos a la izquierda durante esos años y también en la actualidad.

Por su parte, el llamado “Caso La Cantuta” es paradigmático de la violencia en el Perú, así como en la búsqueda de justicia para crímenes de lesa humanidad, sobre todo en el período de la dictadura fujimorista, y tiene un carácter más público que el resto de casos aquí mencionados<sup>4</sup>. El hecho de que la mitad del grupo esté conformada por estudiantes de La Cantuta se debe, por un lado, a que inicialmente este trabajo fue previsto con los familiares involucrados en este caso<sup>5</sup>; y, por otro, a que la visibilidad pública de este caso puede dificultar distinguir a cada uno de los involucrados, porque los familiares de las personas implicadas en este están, por decirlo de alguna manera, “más familiarizados” con la narración pública de sus testimonios y de su pasado, y esta suerte de “entrenamiento” propicia un tipo de “relato estándar” que borra las diferencias entre individuos.

En los siguientes apartados señalaré el proceso metodológico y de trabajo de campo de la investigación. Luego, revisaré brevemente los contextos políticos y sociales en los cuales se han movido los familiares durante y luego del conflicto, los cuales asimismo enmarcan la presente

---

4 Véase el capítulo del informe final de la CVR dedicado a las investigaciones sobre el caso: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.22.%20LA%20CANTUTA.pdf>

5 El trabajo con las seis familias fue tomando forma durante el desarrollo del trabajo de campo. Buscando poner a prueba mi propuesta, descubrí que no todos los familiares que inicialmente pensaba entrevistar se encontraban en Lima — lo cual era fundamental para garantizar la continuidad de mi trabajo —, pero, en cambio, entré en contacto con la Coordinadora Contra la Impunidad (CCI), iniciativa organizacional promovida por los familiares de víctimas, de la cual forman parte casi todos las personas que entrevisté.

propuesta, así como la participación de los familiares. Finalmente, presento las principales conclusiones y reflexiones del trabajo.

## 2. EXPLORACIÓN ETNOGRÁFICA Y METODOLÓGICA DEL ÁLBUM DE FOTOGRAFÍAS FAMILIARES

La discusión sobre memoria raras veces puede ser hecha desde afuera, sin comprometer a quien lo hace, sin incorporar la subjetividad del/a investigador/a, su propia experiencia, sus creencias y emociones. Incorpora también sus compromisos políticos y cívicos.

(Jelin 2002, 3)

La idea de plantear la selección de fotografías y conformación de álbumes como formas de contar historias de vida de personas desaparecidas surgió de la lectura de dos trabajos: *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*, de Armando Silva (1998) y el proyecto *Álbum de familia* —un trabajo conjunto entre el Centro Municipal de Fotografía (CMDF), el Centro de Estudios Interdisciplinario de Uruguay y la organización Madres y Familiares de Detenidos Desaparecidos—, descrito en la ponencia “Fotografía y desaparecidos” de Magdalena Broquetas (2006).

En su texto, Silva explora el significado que tienen las fotos y el álbum de fotografías para las familias colombianas. Para el autor, revelan no solo la intimidad de una familia, sino también, por extensión, la de una sociedad: sus ritos, sus fetiches, sus poses, sus aficiones y ocultamiento. Para develar estos significados, Silva utiliza como principal recurso metodológico la construcción artificial de un mini-relato, el cual consiste, en primer lugar, en invitar al relatante a escoger la foto que considere como más significativa en su memoria familiar. A esta fotografía, conservada en un álbum en particular, se le agregan, teniendo en cuenta su ubicación física y un criterio narrativo de abrir y cerrar un relato, la primera y última fotografía del mismo álbum. De esta manera, “[...] creamos un mini-relato, que superpusimos a la historia central, la expuesta en todo el álbum como conjunto” (Silva 1998, 209).

El mini-relato le permitió a Silva comprender mejor la reconstrucción de la memoria familiar, “[...] tanto la consignada en el álbum como la que quedaba fuera de él, según la elección de la foto central” (Silva 1998, 209). De esta manera, elegir una foto como la más importante del álbum incluía una valoración de la fotografía por parte de la familia y, por ende, la expresión de su relación con aquella. Asimismo, esto facilitaba el análisis, ya que estudiar todas las fotos de todos los álbumes era una labor imposible, además de inútil, pues no todos los álbumes poseen una estructura narrativa expresa, la cual sí se logró construyendo el mini-relato.

Por su parte, el trabajo de Broquetas resalta la utilidad del álbum de familia como una instancia de diversificación de fuentes para el mejor conocimiento del colectivo heterogéneo conformado por los detenidos-desaparecidos en Uruguay. El proyecto consistía en trabajar, conjuntamente con los familiares de 16 detenidos-desaparecidos, un universo de diez fotografías, a modo de álbum de familia, mediante el cual contarán sus historias. Las imágenes elegidas por los familiares marcan el paso del tiempo e informan sobre diferentes aspectos de la vida de cada individuo detenido-desaparecido (estudios, hobbies, aficiones, entre otros). También van acompañadas de textos, los cuales representan a la voz que cuenta la historia.

Teniendo en cuenta ambos referentes, busqué que el proceso de investigación involucrase a los familiares como los relatores de sus memorias, historias de las cuales ellos también son actores, a partir de su relación con las imágenes que elegían y con lo que esas imágenes representaban para ellos. Por ello, tomo la idea de álbum como un espacio o relato visual, más pequeño en relación con todo el archivo fotográfico familiar, producido a partir de una intervención —la de la investigadora— que supone un proceso de selección de fotografías consideradas como las más representativas para narrar una historia de vida.

Los familiares con quienes ensayé esta propuesta son principalmente las madres y hermanas de Enrique Ortiz Perea, Ernesto Castillo Páez, Armando Amaro Córdor, Melissa Alfaro Méndez y Kenneth Anzualdo Castro. También tuve la oportunidad de conversar con un hermano de Melissa, con una prima y una tía de Dora Oyague Fierro y con el padre de Ernesto Castillo.

Entonces, los familiares de cada uno de estos jóvenes eligieron un conjunto de fotografías del total de sus archivos fotográficos familiares que consideraban significativas para representar a sus seres queridos ausentes. De este proceso, resultaron seis selecciones que conformaron, a su vez, seis álbumes que narran las historias de vida de Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Kenneth y Dora. Todas las fotos que incluidas en este artículo son parte de las selecciones realizadas por los familiares. Como parte de la presentación final del trabajo de tesis, imprimí un photobook que agrupa las seis historias que puede ser consultado en la Biblioteca de la Facultad de Ciencias Sociales de la PUCP. Adicionalmente, imprimí álbumes más pequeños con las historias individuales para ser entregados a las personas que participaron de esta investigación.

La elección del álbum como recurso metodológico involucró los siguientes pasos: la selección de las fotografías, la digitalización, edición y devolución a sus propietarios, la revisión y consulta del material con los familiares.

### 2.1. ¿Qué fotos se incluyen?

La selección de las fotografías siguió los criterios y las preferencias de cada uno de los familiares involucrados. En algunos casos, por ejemplo, prefirieron fotos que mostraran ciertos gestos (como poses, sonrisas y muecas, entre otros), que consideraron signos de la personalidad del o la estudiante; en otros, la selección respondió a un criterio cronológico: mostrar las diferentes edades.

Si bien primaron preferencias particulares, todos los familiares compartieron un mismo criterio: ordenar sus fotos cronológicamente. Para Bourdieu (2003), las imágenes conservadas y ordenadas cronológicamente evocan y transmiten el recuerdo de los momentos que merecen ser conservados; podríamos decir, así, que dicho criterio da cuenta también del valor atribuido a estas imágenes. Los álbumes, entonces, incluyen principalmente imágenes de cada estudiante en sus primeros meses de vida, luego en su niñez, y, finalmente, tras dar un gran salto en la mayoría de casos, sus últimas imágenes: cuando estudiaba en la universidad; incluso aquellas fotografías consideradas públicas y que circulan en diferentes ámbitos se incluyeron.

Por otro lado, si bien los familiares tuvieron en cuenta cuestiones estéticas o técnicas de la foto, como la calidad de la toma y la condición del papel, estas no fueron prioritarias.

Por ejemplo, la señora Norma Méndez eligió una foto en mal estado de su hija Melissa cuando tenía tres años (figura 8) porque es una de las pocas que tiene de ella en esa edad y la única en primer plano. Además, cabe señalar que Melissa aparece en esta foto con el dedo en la boca, rasgo característico de su niñez que su madre quiso mostrar en el álbum.

**Figura 8. Melissa Alfaro a los 3 años, antes de establecerse con su familia en Lima.**



**Fuente:** fotografía proporcionada por Norma Méndez.

De la misma manera, Marly Anzualdo eligió una foto de su hermano Kenneth que no respondía a ningún patrón estético ni técnico, basándose en cambio en su significado personal y simbólico (figura 9). Ella cuenta que Kenneth siempre quiso viajar a Cusco y conocer Machu Picchu, una meta personal que le produjo gran satisfacción cuando logró hacerlo. “Ya puedo morir tranquilo”, recuerda Marly que dijo Kenneth cuando regresó de su viaje<sup>6</sup>.

---

6 Entrevista con Marly Anzualdo, octubre del 2010.

Figura 9. Kenneth y un amigo durante su viaje al Cusco.



Fuente: fotografía proporcionada por Félix y Marly Anzualdo.

La fotografía, como vemos, es resultado de dos tomas superpuestas durante el proceso de revelado, quedando de esa manera en su impresión. Marly priorizó el significado de este viaje para su hermano y por eso decidió incluir esta foto en su selección. Cabe señalar, además, que se encontraba en uno de los álbumes de Kenneth, en el cual conservaba, entre otros, algunos de sus propios recuerdos sobre los numerosos viajes que realizó en el país.

En segundo lugar, la gran mayoría de las fotografías seleccionadas muestran a cada estudiante en compañía de otras personas, principalmente su familia nuclear, en eventos durante su época escolar, como cumpleaños o su primera comunión. Cada estudiante suele aparecer al lado de sus padres o de sus hermanos. A la compañía de la familia nuclear, le sigue la de otros familiares como abuelos y primos (figura 10), así como también de amigos.

Las fotos en las que la familia aparece reunida celebrando diferentes ocasiones puede responder a que “[...] precisamente porque la fotografía es un rito del culto doméstico, en el que la familia es a la vez sujeto y objeto, la necesidad de fotografiar se siente más vivamente cuando el grupo está más integrado, cuando atraviesa por su momento de mayor integración” (Bourdieu 2003, 57). Luego de los eventos de desaparición de cada joven, la integración plasmada en las fotos seleccionadas fue trastocada por la ausencia, pues esta hace imposible reproducir escenas como las registradas en el pasado. Esto no implica necesariamente la desintegración familiar, pero sí la reconfiguración de sus dinámicas privadas de representación.

**Figura 10.** Ernesto Castillo (segundo a la izquierda) con sus primos en casa de sus abuelos paternos en Pacora, Lambayeque.



**Fuente:** fotografía proporcionada por Cromwell Castillo (derechos reservados).

Durante la investigación no recurrí a un formato fijo de visitas ni quise estandarizarlas; siempre busqué propiciar un espacio cómodo que nos permitiera desarrollar la entrevista a modo de conversación, esperando que esto favoreciera la selección de los familiares, siguiendo su propio ritmo. Cabe señalar, entonces, que el número de voces involucradas en el relato también influyó en la elaboración del álbum.

Durante las primeras visitas, trabajaba con un solo familiar, principalmente, la hermana o la madre, pero, debido a que la conversación tenía lugar en sus propios hogares, era frecuente el encuentro con otros familiares. Por ejemplo, Carmen Amaro y Carolina Huamán me esperaron junto a sus madres, Raida Cóndor y Carmen Oyague; mientras Marly Anzualdo invitó a su padre, Félix Anzualdo, a participar del relato. En cada visita reiteré el objetivo y la dinámica del trabajo en los momentos en que fue requerido por las personas entrevistadas o cada vez que lo consideré necesario.

También fueron incorporándose otras voces luego de las primeras visitas a un solo familiar. Por ejemplo, en el caso de los familiares de Enrique Ortiz, primero conversé solo con su hermana Gisela, pero luego otra hermana y su madre participaron también del relato. Si bien no empleé en todos los casos la entrevista a profundidad que hice con Gisela, hermana y madre vieron juntas la selección de la primera

y se animaron a agregar más fotografías y a compartir anécdotas que querían incluir en el álbum de su hermano o hijo, lo que indica que estas historias personales también son historias familiares.

En los casos de entrevista con dos familiares al mismo tiempo, propuse dos opciones: que realizara cada uno su selección para luego agruparlas o hacer una selección conjunta. La primera fue la opción elegida en todos los casos. Así, incluí ambas selecciones y las incorporé para armar una sola. Presenté la agrupación final siempre a los familiares, quienes la aprobaron.

La cantidad de material fotográfico fue decisiva durante todo el proceso, ya que determinaba las posibilidades de selección de los familiares; en otras palabras, una mayor cantidad de fotografías ofrecía un mayor número de imágenes entre las cuales elegir. A mayor cantidad de material, mayor número de opciones para elegir. Por esta razón, el caso de Dora Oyague me parece particular, ya que sus familiares apenas cuentan con un pequeño archivo (Dora solo aparece físicamente en cinco fotografías). Esto se debe a que, de acuerdo con su prima hermana Carolina, Dora llevó sus álbumes fotográficos a la residencia de la universidad para hacer un collage<sup>7</sup>. Cuando Carolina y su madre se acercaron a la universidad a buscar las pertenencias de Dora luego de su desaparición no lograron encontrar estos álbumes. De acuerdo con su familia, Dora tenía pocos días de mudada a la residencia universitaria en La Cantuta cuando fue secuestrada. Decidió residir en el campus por motivos económicos, ya que debido a la recesión de la época (acababa de ocurrir el “paquetazo”) no podía seguir gastando en pasajes de su casa la universidad y viceversa.

El resto del archivo del que actualmente disponen está compuesto por fotografías de Carolina y su madre en distintos eventos de conmemoración, romerías, entre otros; fotos en las cuales siempre aparecen con un polo o cartel que incluye la foto más pública de Dora: la de su carnet universitario (figura 11)<sup>8</sup>.

---

7 Entrevista con Carolina Huamán Oyague, noviembre de 2010.

8 Incluso tienen una foto de este tipo en la que aparecen la señora Carmen con su hermano, el padre biológico de Dora.

Figura 11. Foto carnet de Dora Oyague.



Fuente: fotografía proporcionada por la familia de Dora Oyague.

Inicialmente, yo pensaba que ambas, su tía y prima, resolverían mi pedido incluyendo la totalidad de su archivo —es decir, las 5 fotos en las que aparece Dora— y algunas fotos de eventos significativos para ellas, sin embargo, eligieron solo cuatro. Aquí hay dos aspectos que considerar.

En primer lugar, la única fotografía no elegida fue aquella en la cual Dora aparece entre sus amigos en el campus de La Cantuta. No dieron mayores razones para su exclusión, pero considero que estas son emocionales: la ausencia de relación con los amigos de Dora, la presencia del recinto de donde fue secuestrada, un atuendo que no solía usar... aspectos que, para su familia, no la representan.

Tampoco eligieron como parte de la historia de vida de Dora las imágenes que consideran que la presentan como “víctima” o “desaparecida” en distintos circuitos de memoria, en cambio priorizaron otras representaciones de ella. Contrariamente lo hizo Carmen Amaro en la selección que realizó para su hermano (figura 12). A mi parecer, ella incluyó esta imagen con la intención de representar la desaparición de Armando como indisoluble de su historia de vida y la de su familia; esta foto es la última del álbum y representa un cierre o final de la narración.

En esta imagen aparece la fecha de desaparición de Armando, la cual pone, simbólicamente, “punto final” al álbum, es decir, a su historia de vida. Asimismo, la imagen fue captada en el memorial *El Ojo que llora*, de modo que la composición llama la atención tanto sobre la piedra en la cual fue escrito el nombre completo de Armando como sobre el reconocimiento público de lo ocurrido que implica la existencia de ese espacio. Esta foto, a mi parecer, representa también el compromiso de

los familiares en su proyecto de memoria y búsqueda de justicia; es una memoria de resistencia, una causa también a futuro.

**Figura 12. Fotografía de la imagen más pública de Armando Amaro, elegida y proporcionada por su hermana Carmen.**



**Fuente:** fotografía proporcionada por Carmen Amaro.

De una manera similar procedieron Gisela Ortiz y Norma Méndez puesto que eligieron las fotos más públicas de su hermano e hija, respectivamente, porque “fue así como se fueron”. La foto elegida por Gisela (figura 13) no está en un álbum, sino guardada, junto a otra similar, en un sobre con tarjetas de periodistas y otros contactos. Ella las mantiene allí para tener un acceso más fácil y poder mostrar, principalmente a medios de comunicación, aunque también a otras entidades, la apariencia de su hermano en el momento de su desaparición. “Así se fue, con esas zapatillas lo encontramos”, afirma Gisela. Además, esta foto, en tal

contexto, demuestra la existencia de quien desapareció<sup>9</sup>. Un familiar de Ernesto también eligió su foto más pública. Como podemos apreciar, ellos incluyeron la foto original, la cual posteriormente recorrerían diferentes circuitos de memoria a lo largo de los años<sup>10</sup>.

**Figura 13.** Enrique en el campus de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta, días antes de su desaparición en 1992. Es una de las fotos que Gisela Ortiz ha mostrado más a periodistas y abogados.



**Fuente:** fotografía proporcionada por Gisela Ortiz.

---

9 Entrevista con Gisela Ortiz, 15 de mayo de 2010.

10 La fotografía de Ernesto (figura 15) es una ampliación de la fotografía original que está enmarcada.

**Figura 14.** Melissa en las oficinas de Cambio. Esta imagen apareció en la edición especial en memoria de Melissa días después del atentado en el cual falleció. Esta figuraba junto a su foto de carnet de trabajo, que es la imagen de mayor circulación.



**Fuente:** publicación proporcionada por Norma Méndez.

**Figura 15.** Ernesto en la sala de su casa en una de sus últimas fotografías. Esta imagen es la que más se utiliza en eventos y ha tenido diversas ediciones (pines, polos, entre otros).



**Fuente:** fotografía proporcionada por Cromwell Castillo (derechos reservados).

La inclusión de la foto más pública constituye un mecanismo simbólico de lucha, ya que representa un puente que articula el tiempo pasado y el tiempo presente y futuro; articula la historia de vida del joven y el compromiso de sus familiares con sus propios proyectos de justicia y memoria. De esta manera, las memorias familiares, básicamente privadas, ingresan al ámbito de lo público (circuitos de memoria) y adquieren sentido político cuando sus narrativas son representadas o puestas en escena, cuando se confrontan con otras miradas sobre nuestro pasado reciente, cuando buscan el reconocimiento público de sus familiares como “víctimas” o sujetos de reparación. Dicho sentido está circunscrito en un marco de acción que analizaré en la siguiente sección.

Llamo “circuitos de memoria” a aquellos ámbitos de acción que los propios familiares, a lo largo de los años, han ido construyendo para recordar y reivindicar a sus seres queridos, alrededor de su versión y experiencia de la violencia. Tales circuitos se han reforzado, a su vez, por la participación de otros agentes como organismos de derechos humanos, académicos, colectivos de artistas y fotógrafos, entre otros; los circuitos han generado y siguen generando opiniones y acciones diversas en la esfera pública.

Estos circuitos consisten en una serie de eventos que se celebran de manera regular desde hace varios años. Estos eventos involucran distintas actividades que, aun respondiendo a fines diversos, están relacionadas con la construcción y fortalecimiento de la memoria sobre la época de violencia peruana (1980-2000, de acuerdo con el Informe Final de la CVR). Estos han tenido mayor convocatoria y visibilidad en los últimos años, gracias a las plataformas virtuales y las constantes acciones de las organizaciones de derechos humanos. Además de la visibilidad que otorga la performatividad de estas manifestaciones, debemos tener en cuenta que los temas relacionados con la memoria y los derechos humanos han devenido un campo de argumentación política a escala local y global.

Entre tales eventos destacan las romerías en cementerios y lugares de memoria, las marchas, plantones y vigilias realizadas en espacios públicos abiertos o con la finalidad de llegar a un edificio público determinado (Palacio de Justicia, Congreso de la República, entre otros), y los conversatorios en espacios académicos como universidades o instituciones variadas.

Las romerías, celebradas durante los aniversarios de desapariciones y asesinatos o en fechas significativas y alusivas como el Día de los Muertos (1 de noviembre), son actos conmemorativos que implican un desplazamiento hacia el lugar que representa la presencia o “morada” del desaparecido, como una tumba, placa conmemorativa o lugar de memoria<sup>11</sup>. Durante las romerías, familiares y amigos llevan consigo flores, ofrendas y fotografías del estudiante desaparecido, ya sea en pancartas o en carteles pequeños que van colgados del cuello. Estas fotos se constituyen, de esta manera, como las más públicas de los estudiantes y muestran cómo lucían antes de su desaparición.

La conmemoración pública de las víctimas implica la puesta en escena del recuerdo y dolor de sus familiares, a partir de ellos se hacen visibles los ausentes y se denuncia su muerte. En estos eventos, las denuncias individuales se trasladan al reclamo colectivo, lo que les aporta una clara especificidad: la problemática se instala explícitamente en el espacio público (Camelli y Luchetti 2009).

Asimismo, mediante estos eventos la experiencia subjetiva, individual y colectiva del duelo que enfrenta este conjunto de personas es escenificada. Por eso también la importancia de la apropiación e institucionalización de ciertas fechas en el año, ya que estas sirven de marco performativo para las agendas de memoria.

Además de la pérdida de un hijo, hija, hermano o hermana, cabe tener en cuenta que los familiares no vivieron oportunamente el duelo propio de la pérdida de un ser querido, lo que implica su despedida final mediante la sepultura de su cuerpo, así como la expresión misma del dolor por la pérdida, de manera compartida con otros miembros de la familia, amigos y conocidos del difunto.

Por esta razón, los actos públicos de conmemoración de las víctimas son espacios para el duelo compartido con otros familiares de víctimas, así como con otros agentes identificados y solidarios con estas familias, lo cual los acerca a la dimensión colectiva del proceso de duelo, que favorece la experiencia de dolor compartido y la expresión de las emociones

---

11 De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española (23º Edición), una romería es un viaje o peregrinación hecho a un santuario, especialmente por devoción. A veces no es necesario que sea todo un viaje, sino que la fiesta dure todo un día, una mañana o una tarde.

en grupo. En estos actos, además, tiene lugar un trabajo conjunto de memoria, el cual es llevado a cabo mediante el nombramiento de cada una de las víctimas por todos los asistentes, así como por medio del ambiente de solidaridad generado.

Retomando el caso de Dora, cabe señalar que Carolina Huamán Oyague y su madre mantienen un perfil más bajo en lo que respecta a su aparición pública que Gisela Ortiz o Raida Cóndor, quienes están presentes siempre como portavoces de los familiares del caso La Cantuta y, casi siempre, por extensión, de todos los peruanos desaparecidos. Por esta razón, quizá, la representación de su vida pública alrededor de Dora no haya sido incluida. La señora Carmen y su hija Carolina son cuidadosas en su participación. Asimismo, una de las fotos que conforman el álbum de Dora es la edición de otra más amplia, a pedido expreso de Carolina, porque no quería “exponer” a otros familiares de Dora (figura 4).

Las desapariciones de Enrique, Ernesto, Armando, Dora, Melissa y Kenneth cambiaron drásticamente la dinámica familiar en sus hogares, marcando un quiebre doloroso en su historia. Estas familias no volvieron a ser iguales, pues sus seres queridos desaparecidos y ellas mismas se convirtieron en “víctimas” para la sociedad peruana y para su historia, así, han debido afrontar, en adelante, las implicaciones que dicha condición trae consigo, lo que las ha obligado a generar diversas estrategias para afrontar tales cambios. En ese sentido, destaco nuevamente que la selección de las fotos más públicas hace evidente este quiebre en su historia y, a la vez, es el nexo entre los recuerdos sobre la historia individual de cada joven y los compromisos, presentes y futuros, de memoria, justicia y reparación de las familias.

También considero importante llamar la atención sobre el aspecto más emocional de este trabajo, el cual fue intenso y demandante. Todos los familiares con quienes conversé transmitían distintas emociones cuando me mostraban las fotografías, describiendo lo que veían en cada una de esas imágenes, recordando lo que había pasado ese día y en ese lugar, llamando la atención sobre un detalle, un gesto, un atuendo, un juguete, una habitación, una mascota, contando una anécdota que les pareciera graciosa o cómo se llevaba a cabo una tradición familiar cuando eran niños... en fin, reviviendo el momento.

Cada familia tuvo su propio duelo, su propia manera de asimilar lo sucedido; igualmente, cada una tiene su forma de recordar. Algunos lloraban porque al revivir, extrañan; porque pensaban en los responsables de la muerte de sus hijos o hijas, hermanos o hermanas; lloraban con pena, con amargura, unos más que otros. Las fotografías evocan las historias y recuerdos alrededor del estudiante, contienen aspectos de su vida, pero también reafirman su ausencia, es decir, dan la certeza de su existencia pero también de su muerte.

También estaban quienes reían al ver alguna mueca o la moda de la época. Las madres siempre tenían esa sonrisa orgullosa en el rostro cuando me mostraban las fotos de graduación de colegio, del partido con la camiseta del equipo, o cuando me contaban acerca de logros y cualidades. Una sonrisa igual a la de nuestras madres cuando cuentan a familiares y amigos algún logro o mérito nuestro. En lo personal, el trabajo fue más difícil con las madres, ¿será por ese vínculo que todos identificamos como natural e indisoluble entre madres e hijos? ¿Será porque los padres no deberían enterrar a sus hijos? No logro explicarlo con claridad.

A la vez, mi presencia, posicionamiento<sup>12</sup>, y la investigación misma generaron todas las situaciones de trabajo, lo cual planteó retos no solo de corte metodológico, sino ético. Por un lado, estaba el temor al rechazo de la propuesta por parte de los familiares, y, por otro, el que yo misma cayera, por devenires propios de la investigación, en la instrumentalización de sus experiencias. Traté cada historia con el mayor respeto, por ello, la gratitud de algunos de los familiares por el trabajo realizado ha sido una de las mayores recompensas de esta labor.

Mi acercamiento a estas familias, desde mi posición de investigadora, partía de la categoría de “víctima”. Sin embargo, con el transcurso de la investigación, redescubrir a Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Dora y Kenneth en su humanidad fue transformando también mi propia

---

12 El posicionamiento (Ferguson y Gupta 1997) puede entenderse como la mirada desde la cual el investigador hace trabajo de campo y construye su campo de investigación. El posicionamiento se sustenta sobre la base de un cuerpo teórico adecuado en negociación constante con otras metodologías y con los discursos de los sujetos de estudio entendidos como interlocutores. Entonces, hay una suerte de hibridez entre diferentes miradas igualmente válidas y relevantes.

valoración. Mi acercamiento a la historia íntima que los familiares compartieron conmigo me permitió ver a estos chicos como el hijo, la hija, el hermano o la hermana que alguna vez fueron y que ahora hacen falta.

Esta suerte de (re)encuentro también tuvo lugar con sus hermanas y madres, quienes no solo me abrieron sus archivos fotográficos para mostrarme las historias de sus seres queridos, sino también me dejaron conocer gran parte de sus propias historias personales y cómo estas fueron cambiando —y transformándose en un compromiso de lucha— a raíz de los eventos de desaparición. En este sentido, el trabajo permitió también un espacio en el cual los familiares pudieran repasar su historia y mirarse como tales, es decir, mirarse también como Gisela, Gabriela y Milagros Ortiz, Magna Perea, Carmen Páez, Cromwell Castillo, Raida Córdor, Carmen Amaro, Norma Méndez, Carmen Oyague, Carolina Huamán, Félix y Marly Anzualdo.

La presente propuesta nos invita precisamente a realizar este redescubrimiento, partir de lo cotidiano para quebrar el anonimato y lejanía de las personas que identificamos como “víctimas”; ingresar y conocer, por medio del álbum, esa historia más allá del discurso público y de las agendas políticas.

Cabe reflexionar, también, sobre cómo el género moldea las memorias, ya que la participación mayoritariamente femenina en esta propuesta es un elemento más que enmarca estas selecciones. Durante las visitas realizadas, los varones estuvieron al margen de la investigación, mientras las mujeres asumían la voz principal en el relato de la historia familiar; un protagonismo en el hogar que se traslada luego fuera del mismo. Si bien he visto a padres y hermanos tomando la palabra en diferentes circuitos de memoria, la participación masculina que he presenciado ha sido básicamente la del acompañamiento y apoyo a las voceras principales.

¿Por qué los familiares varones no tienen una mayor participación? Me parece que la respuesta está en que la tradición hizo de la mujer el eje de la familia. Frente a la violencia, no solo siguió siendo el eje de una familia fragmentada, sino que resignificó su rol en la resistencia, en la búsqueda de sus seres queridos y en su activismo fuera del ámbito privado; en el cual, a la vez, tenía lugar un proceso de adaptación o cambio en función de las nuevas circunstancias (es decir, la desaparición del familiar).

Jelin (2002) considera que no es accidental que las organizaciones de familiares de víctimas sean principalmente lideradas por mujeres. El carácter de género de estas agrupaciones y sus movilizaciones también se manifiesta en los usos de algunos íconos y actividades rituales, de los cuales forman parte también las fotografías familiares; tal y como ocurre en los circuitos de memoria antes descritos.

Con los años, la participación de las mujeres en estos ámbitos se ha institucionalizado e instalado en el imaginario colectivo como ejemplo de tenacidad, valentía y determinación. Lo masculino, en cambio, ha estado relacionado tradicionalmente con la arena de lo público y de lo político. Quizá por esta razón su presencia no resulta tan notoria en relación con la participación de la mujer.

Este protagonismo femenino marca, entonces, el ingreso de lo tradicionalmente considerado como privado al ámbito de lo público, pues las mujeres, guardianas privadas del hogar y la memoria familiar, devienen el rostro público de la búsqueda de justicia para sus seres queridos.

### 3. MEMORIAS SOBRE EL (Y EN) CONFLICTO

Si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes.

No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aun si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total.

(Huysen 2009, 15)

Para continuar el análisis, cabe considerar el contexto temporal en el cual he pedido a los familiares hacer la selección de fotografías, teniendo en mente la cuestión acerca de cómo habría sido la selección en un momento distinto al de ahora. Por ejemplo, si se hubiera dado en momentos más cercanos a los eventos de la desaparición o diez años después, ¿cómo habría sido representado cada estudiante? ¿Se habrían seleccionado las mismas fotografías? ¿Habrían compartido las mismas anécdotas?

La respuesta a estas preguntas no podemos saberla, sin embargo, resulta igualmente importante no perder de vista el momento particular en el cual se ha desarrollado esta propuesta: la coyuntura actual y reciente del país, y el tiempo transcurrido (entre 23 y 26 años); además de otros factores relevantes como el proceso reflexivo de los propios familiares, sus heridas cerradas o aún abiertas, su resignación o su decisión de mantenerse en “pie de lucha”, puesto que todos los anteriores son elementos que intervinieron en la selección y que, de una manera u otra, pueden intervenir en el modo de recordar y de relacionarse con la fotografía y con lo que en ella está representado.

Resulta igualmente importante no perder de vista el marco político y social en el cual los familiares realizaron su proceso reflexivo. Este marco refiere las condiciones sociales y políticas que enfrentaron y manejaron los familiares de víctimas en el Perú, principalmente luego del conflicto, y en las cuales, a su vez, elaboraron estrategias de acción y representación diversas, tanto discursivas como visuales, en la esfera pública. Tales estrategias responden también a cómo fueron configurando sus agendas políticas de reparación y búsqueda de justicia.

Las llamadas “luchas sobre las memorias”, es decir, los conflictos alrededor del sentido del pasado, hacen evidentes los resquebrajamiento de nuestra sociedad luego de la violencia y dibujan, a su vez, el marco político y discursivo en el cual todos sus actores directos e indirectos se desenvuelven. De igual manera, estas batallas por la memoria constituyen un factor crucial en el proceso de construcción democrática, así como en los procesos de (re)construcción de identidades individuales y colectivas; tanto para quienes vivieron el período de violencia como para las generaciones siguientes, que solo tendrán conocimiento de lo sucedido de forma indirecta (Hershberg como se citado en Degregori, 2003).

Reconocer las memorias como objeto de disputa y batalla enfatiza el papel, activo y productor de sentido, de los participantes de esas luchas, quienes están, a su vez, enmarcados en relaciones de poder. Como señala Félix Reátegui, la memoria es:

[...] una representación social compartida que no es solamente un conjunto de contenidos —de enunciados con pretensiones de verdad sobre el pasado violento o represivo—, sino también, y fundamentalmente, una fuente de crítica y deslegitimación de

ciertas prácticas sociales precedentes —cierto tipo de relaciones entre Estado y sociedad; cierta forma de encarar la lucha política; ciertos hábitos y retóricas que determinan la relación entre las diversas clases sociales y conglomerados étnicos de la nación— y, naturalmente, una demanda de transformación de dichas prácticas (2006, 194).

En este sentido, la memoria es el producto de procesos deliberados de selección y ordenamiento de los hechos. Tales procesos son llevados a cabo con el objetivo de generar un relato coherente en función de ciertos intereses, valores y de una forma de entender las políticas que debe asumir el Estado para superar los daños generados por el conflicto en cuestión (Barrantes y Peña, 2006). En este marco las víctimas de la violencia y sus familiares manifiestan sus propias memorias y experiencias sobre esta época.

Cabe mencionar que las memorias y experiencias de los familiares alrededor del conflicto armado interno no son las únicas, por supuesto, aquellas coexisten con las de militares, policías, civiles e incluso terroristas. Por lo cual, resulta igualmente relevante generar propuestas e iniciativas para profundizar y reflexionar sobre estas memorias.

La política de reparación propuesta por la CVR establece que solo aquellas personas que hayan sufrido algún atentado contra sus derechos humanos y no hayan participado en grupos ni actividades subversivas serán consideradas como “víctimas”. Esta premisa “obliga” a los familiares de víctimas a comprobar la inocencia de sus seres queridos durante el conflicto, para ser considerados sujetos de reparación del Estado y la opinión pública. El marco, entonces, también está definido por la posibilidad de ser considerado beneficiario de reparación; incluso, si los familiares no se adscriben a esta condición, podrían llegar a ser calificados como terroristas.

Por ello, las denuncias de los familiares al Estado peruano involucran no solo la identificación y sanción de los responsables de las desapariciones de Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Dora y Kenneth, sino también la aclaración de que estos no tuvieron participación ni vinculación alguna con agentes subversivos. Dicha aclaración constituye un instrumento de reivindicación para cada uno de estos jóvenes, así como para sus familias, quedando registro de ello en las sentencias finales.

### 3.1 Silencios: lo que no se (quiere) representa(r)

Tzevan Todorov propone, por un lado, que la memoria y el olvido no son asuntos opuestos, que la conservación y supresión se encuentran en constante interacción: “[...] la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados. [...] Conservar sin elegir no es una tarea de la memoria” (2000, 16).

Por otro lado, plantea que tanto la recuperación del pasado como su posterior utilización son procesos distintos, cada uno con sus propias características y paradojas.

Como la memoria es una selección, ha sido preciso *escoger entre todas las informaciones recibidas*, en nombre de ciertos criterios; y esos criterios, hayan sido o no conscientes, servirán también, con toda probabilidad, *para orientar la utilización que haremos del pasado* (Todorov 2000, 17, énfasis agregado).

En este sentido, la memoria es lo que se recuerda y lo que no se recuerda, lo que se dice y lo que no se dice; es un proceso de selección y decisión.

Los álbumes elaborados con los familiares en la investigación incluyen todo aquello que ellos han deseado presentar sobre su ser querido. En esta representación, el activismo político de estos jóvenes no se hace evidente ni es considerado un tema relevante. Sin embargo, hacer visible la militancia y/o activismo político de las personas desaparecidas es también importante para su reconocimiento y humanización. En referencia a las desapariciones durante la dictadura Argentina, Pilar Calveiro señala:

Los desaparecidos eran, en su inmensa mayoría, militantes. Negar esto, negarles esa condición es otra de las formas de ejercicio de la amnesia, es una manera más de desaparecerlos, ahora en sentido político. La corrección o incorrección de sus concepciones políticas es otra cuestión, pero lo cierto es que el fenómeno de los desaparecidos no es el de la masacre de “víctimas inocentes”, sino el del asesinato y el intento de desaparición y desintegración total de una forma de resistencia y oposición (2004, 102).

El hecho que los familiares no incluyan este aspecto en los álbumes de las vidas de Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Dora y Kenneth

puede deberse a factores diversos —al parecer principalmente personales y políticos— sobre los cuales, respetando su libre elección y participación en este trabajo, no indagué durante las entrevistas. Sin embargo, es posible esbozar algunas razones relacionadas con las disputas por el sentido del pasado reciente, las cuales constituyen el marco político y social en el cual los familiares actúan, lo que influyó, por ende, sus selecciones fotográficas.

Comparando las agrupaciones de víctimas de la violencia peruanas y colombianas, Heeder Soto reflexiona lo siguiente:

Algunas de las organizaciones de víctimas en Colombia, a diferencia de las peruanas, se identifican con una orientación política partidaria de izquierda. Esto podría ser porque en Colombia hay un alto porcentaje de víctimas del Estado. En el caso peruano no conozco ninguna organización de afectados que tenga una orientación política partidaria; tal vez porque *los peruanos tenemos una percepción negativa de lo “político” y lo satanizamos como “malo para los objetivos sociales”*. Esto desvía las orientaciones de reivindicación que podrían conseguirse por la vía política. Sin embargo, algunas organizaciones son de interés para los políticos solo en épocas electorales. El resto del tiempo, las organizaciones buscan algún tipo de participación o incidencia para recibir apoyo en sus agendas y objetivos (2012, s.p., énfasis agregado).

Recordemos que el discurso de la “memoria salvadora”, aquella que representa la gesta pacificadora que lideraron Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos, buscó aislar la participación ciudadana de las víctimas en el tratamiento de la memoria y contribuyó a instalar el imaginario alrededor de la izquierda que la considera casi un sinónimo de terrorismo. En dicha gesta además “[...] la encarnación del mal no eran solo Sendero Luminoso y el MRTA, sino todos aquellos que discreparan con la versión oficial sobre lo ocurrido en esos años” (Degregori 2004, 76). Según esta memoria, Fujimori, respaldado por las fuerzas armadas, fue el único responsable en la derrota estratégica de PCP-Sendero Luminoso<sup>13</sup>.

13 Como contraparte de esta “memoria salvadora”, existen una o varias “memorias por la reconciliación” que cuestionan el discurso de la “memoria salvadora”. Entre sus principales voceros están los organismos de derechos humanos y

Como ya he señalado, junto a estas condiciones, está la concepción de “víctima”, exclusivamente, como aquella persona que no ha tenido participación de ningún tipo en algún grupo subversivo. La exigencia de demostrar la inocencia de las “víctimas”, para que puedan ser consideradas sujetos de reparación y reconocimiento público, obliga a eliminar cualquier sospecha o duda sobre su pasado político. En consecuencia, los familiares construyen la imagen de una “víctima apolítica” para asegurar el reconocimiento de estos jóvenes como inocentes; despolitizándolos, no obstante, mediante un acto sumamente político.

Asimismo, la selección de las imágenes hecha por sus familiares, así como los aspectos incluidos por estos en las narrativas visuales sobre las vidas de Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Dora y Kenneth implica también un “mostrar hacer y ser” (Schechner 2000). Es en este sentido que Diana Taylor analiza la protesta de las Madres de la Plaza de Mayo, cuyas manifestaciones se enfocan simbólicamente (caminar lento, uso de pañuelos blancos y de un espacio público inicialmente restringido) en el trauma que prevalece por la desaparición de sus seres queridos. Para la autora:

El movimiento de las Madres ha sido brillante porque *aceptó la lógica del cuerpo-estatal patriarcal y, simultáneamente, revirtiéndolo para mostrar todas sus contradicciones*. Las mujeres proclamaban estar haciendo solo aquello que se supone tenían la obligación de hacer —cuidar y buscar a sus hijos—. Pero ¿qué pasa cuando estas “buenas” madres, en virtud de esa misma responsabilidad sobre sus hijos, se ven forzadas a salir a buscarlos fuera del hogar y confrontar a los poderes? —¿Dejan de ser madres? ¿O dejan de ser a-políticas?—. Este espectáculo remarca las fisuras en la lógica del Estado (2011, s. p., énfasis agregado).

Para lograr su objetivo, las Madres reafirman su posición o condición de madre, en su sentido más tradicional; un rol que el Estado y la sociedad

---

el periodismo de oposición, junto con algunos gremios profesionales, sectores progresistas del espectro político, la iglesia, organizaciones de víctimas y algunos medios de comunicación. Esta(s) memoria(s) reconoce(n) y denuncia(n), además, las responsabilidades de los miembros de las fuerzas armadas y los gobiernos de Fernando Belaunde, Alan García y Alberto Fujimori en violaciones sistemáticas y generalizadas a los derechos humanos.

espera de ellas. Los familiares peruanos, sin embargo, se encuentran en una posición que les exige comprobar que sus víctimas son inocentes para ser consideradas como tales ante el Estado y la sociedad, lo cual conlleva el reconocimiento de sus derechos a reparación.

La conjugación de estos factores, junto con la percepción negativa sobre “lo político”, puede haber generado este silencio sobre la actividad y filiación política de las víctimas; principalmente entre aquellas víctimas jóvenes —como Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Dora y Kenneth—, cuya edad e incluso su condición de estudiantes fueron considerados como un factor más de sospecha en el “identikit del subversivo” durante la década de los noventa (Degregori 2003). Asimismo, si bien no mencionaron de manera concreta la militancia del joven durante las entrevistas, sí enfatizaban su conciencia social; un valor que puede considerarse como menos “comprometedor” y que, a diferencia de la militancia, no genera sospecha.

La responsabilidad y conciencia social que, de acuerdo con sus familiares, los caracterizaba me lleva a preguntarme si ellos, junto con el numeroso grupo de jóvenes desaparecidos y asesinados en la misma época, conformarían una clase política actual, una clase que pudo haber delineado su propia izquierda.

Podemos identificar, entonces, la presencia de dos activismos políticos en escena: el de los familiares y el de sus víctimas. Los primeros han sido perfilados, a lo largo del tiempo, como figuras públicas y líderes de opinión con una agenda política de reivindicación y reparación claramente definida. Sin embargo, estos han tenido que perfilar a los segundos como individuos “apolíticos” para reafirmar su inocencia frente al Estado y a la sociedad, así como para asegurar su reconocimiento y reivindicación. El álbum entonces permitió, de alguna manera, visualizar y relatar también aquello que se silencia, ya que incluso aquello que no se dice comunica algo.

#### REFLEXIONES FINALES

Por medio de esta de investigación busqué rescatar el valor testimonial y potencial de las fotos familiares para reconocer al individuo detrás de la “víctima”, es decir, para comprenderlo con una historia personal y familiar. Este tipo de metodología me parece importante, por un lado, porque involucra la participación-acción directa de los familiares en su

aplicación; por otro, porque la selección permite representar en imágenes no solo una historia, sino aquello considerado como más distintivo de ella para un grupo de personas en particular.

Las selecciones fotográficas hacen visible la lectura que hacen los familiares de estas imágenes en sus ámbitos domésticos, mirando a Enrique, Ernesto, Armando, Dora, Melissa y Kenneth (e incluso a ellos mismos) como hijos, hijas, hermanos o hermanas y no únicamente como “víctimas”. Así, la historia familiar es rescatada frente a la historia violenta, de modo que construye una suerte de microhistorias familiares, mediante las cuales acontece un proceso de humanización.

El (re)acercamiento de los familiares a sus fotografías para (re) mirarlas y (re)ordenarlas con miras a contar una historia puede ayudar en el proceso de sanación. De hecho, la dinámica generada por la construcción de los álbumes hace de la investigación en sí una suerte de espacio de sanación, el cual pone en escena a quienes ya no están entre nosotros. Es la familia quien hace la puesta en escena con su selección y decisiones sobre qué mostrar y qué no; es ella la que ordena las fotos y les otorga significado, construyendo, así, una narrativa.

Como señalé previamente, el momento en que se realizó esta investigación fue crucial. Por un lado, porque no sabremos qué fotografías se habrían seleccionado o qué memoria habría sido puesta en escena si el trabajo hubiera sido realizado en cualquier otro momento o contexto distinto al actual. Por otro lado, porque las decisiones de los familiares alrededor de qué fotografías seleccionar estuvieron delineadas por contextos sociales y políticos previos, marcados por las batallas por la memoria, lo que ha ocasionado que la familia deba enfrentar diversas categorizaciones y estigmas, así como descalificación en su participación en el debate público sobre el conflicto.

Si bien esta investigación busca generar un espacio diferente de representación y reflexión para pensar a las víctimas del conflicto peruano, puede convertirse —sin haber sido esa la intención inicial— también en una herramienta de reivindicación para los familiares: los familiares han tenido que construir un personaje a quien van a defender y en el ejercicio de esta defensa silencian (o resignifican) muchas cosas.

La organización del álbum, entonces, no es neutral y, de hecho, responde una narrativa previamente construida, en la cual, como ya he dicho, no se incluye la militancia de los jóvenes. Así, la familia construye

un relato en el que se siente en paz respecto al miembro desaparecido. Casi siempre la muerte lleva a una familia a elegir la mejor fotografía: esa es la que se enmarca. No obstante, esto no ocurre con quien desaparece; el proceso en ese caso es diferente.

Finalmente, cabe mencionar que la presente investigación se ubica en el campo de la antropología visual no solo por el trabajo con la fotografía familiar como lugar de investigación y metodología, sino porque busca explorar las posibilidades de este tipo de imágenes para diversificar las formas de expresar las memorias acerca de la violencia<sup>14</sup>. Así, propone una reflexión sobre nuestro pasado reciente a partir de imágenes que parecieran tener un valor y un uso exclusivamente privado, es decir, sin un significado fuera del ámbito en el cual fueron producidas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrantes, R. y Peña, J. (2006). Narrativas sobre el conflicto armado interno en el Perú: la memoria en el proceso político después de la CVR. En F. Reátegui (Ed.), *Transformaciones democráticas y memorias de la violencia en el Perú* (pp. 16-40). Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Broquetas, M. (2006). Fotografía y desaparecidos. Ponencia presentada en las *Segundas Jornadas sobre Fotografía. La fotografía y sus usos sociales*, Montevideo.
- Calveiro, P. (2004). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Editores Colihue.
- Camelli, E. y Luchetti, F. (2009). La eternidad de la mirada devuelta. Acerca de la representación de la desaparición y la construcción de memoria(s) en la posdictadura argentina. *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural* 4, 7.

---

14 Por falta de espacio queda pendiente tratar diversos temas relacionados, entre los cuales destacan las revisiones alrededor de diferentes definiciones de víctima (más allá de la proporcionada por la CVR), y la tradición fotográfica peruana y sus legados, así como su rol en la preservación de las memorias en el Perú. Finalmente, queda pendiente la reflexión sobre el proceso por medio del cual las víctimas de la violencia son consideradas “mártires” de la lucha por la democracia contradiciendo, aparentemente, el carácter apolítico que se ha ido construyendo de ellas a lo largo de los años (sobre este último tema véase Sandoval 2002).

- Recuperado de s.p. <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=ArtesVisuales&page=07.ArtesVisuales.Camelli.Luchetti.htm&idautor=158,%20159#T1>
- Degregori, C. I. (Ed). (2003). *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ferguson, J. y Gupta, A. (1997). Discipline and Practice: “The Field” as Site, Method and Location in Anthropology. En J. Ferguson y A. Gupta (eds.), *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science* (pp. 1-46). Berkeley: University of California Press.
- Huysen, A. (2009). *Prólogo. Medios y memoria*. En C. Feld y J. Stites Mor. (Comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 15-24). Buenos aires: Paidós.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Poole, D. y Rojas-Pérez, I. (2011). Fotografía y memoria en el Perú de posguerra. En G. Cánepa (Ed.), *Imaginación visual y cultura en el Perú* (pp. 263-303). Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Reátegui, F. (2006). Memoria histórica, política de la cultura y democracia en el Perú. En G. Cortés y V. Vich (Eds.), *Políticas culturales. Ensayos críticos* (pp. 177-211). Lima: IEP Ediciones e Instituto Nacional de Cultura.
- Sandoval, P. (2002). *El olvido está lleno de memoria. Juventud universitaria y violencia política en el Perú: la matanza de estudiantes de La Cantuta* (Tesis de pregrado). Recuperado de [http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/1360/1/Sandoval\\_lp.pdf](http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/1360/1/Sandoval_lp.pdf)
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos aires: Libros del Rojas; Universidad de Buenos Aires.
- Silva, A. (1998). *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Soto, H. (2012, enero 25). Colombia y Perú, caminos de la memoria. *NoticiasSer.pe*. Recuperado de <http://www.noticiasser.pe/25/01/2012/informe/colombia-y-peru-caminos-por-la-memoria>
- Taylor, D. (2001). *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*. Recuperado de <http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona, España: Paidós.
- Uceda, R. (2004). *Muerte en el Pentagonito. Los cementerios secretos del Ejército Peruano*. Bogotá: Planeta.

**SEGUIMIENTO A LA PALABRA: APROXIMACIÓN  
A LOS EJERCICIOS DE MEMORIA Y REFLEXIÓN  
DE LAS AUTORIDADES ANCESTRALES  
INDÍGENAS EN LOS CÍRCULOS DE PALABRA<sup>1</sup>**

---

DUVAN RICARDO MURILLO ESCOBAR\*

Universidade estatal de Campinas–Unicamp. Campinas, Brasil.

\*drmulrilloe@unal.edu.co

Artículo de investigación recibido: 15 de octubre de 2015; aprobado: 20 de junio de 2016

- 
- <sup>1</sup> Este artículo es resultado de la investigación y el acompañamiento realizados a lo largo de tres años con representantes de múltiples pueblos indígenas en el marco de sus visitas a lugares sagrados de alta montaña en Colombia. También he empleado algunos apartes de las intervenciones de los indígenas en el seminario taller “Complejidad étnico territorial y economías extractivas”, desarrollado en 2014 por el grupo de investigación Región y Territorio del IEPRI (UNAL).

## RESUMEN

Este artículo reflexiona, desde el conocimiento indígena, alrededor de categorías como territorio, educación propia y autoridad ancestral. La base de estas consideraciones son las principales ideas discutidas, mediante la práctica de Círculos de Palabra, entre autoridades espirituales, médicos y sabedores de más de diez pueblos indígenas. Los Círculos de Palabra son un espacio de diálogo en el cual los Sabedores indígenas rememoran, evalúan, construyen y reconstruyen el conocimiento propio. Las reflexiones aquí planteadas se complementan con una muestra fotográfica producto del trabajo de campo y del acompañamiento a las visitas a los sitios sagrados de alta montaña en diferentes territorios de Colombia, las cuales dieron origen al Consejo de Autoridades Ancestrales de Colombia en 2014. El objetivo último de este documento es invitar a los lectores a reflexionar en torno al pensamiento originario, el cual cobra relevancia en la discusión actual sobre el territorio como espacio sagrado y autónomo.

*Palabras clave:* autoridad ancestral, Círculos de Palabra, educación propia, pueblos indígenas, recursos minero energéticos, territorio.

## FOLLOWING THE WORD; AN APPROACH TO MEMORY AND REFLEXIVE EXERCISES OF ANCESTRAL INDIGENOUS AUTHORITIES IN WORD CIRCLES

### ABSTRACT

This article examines the concepts of territory, self-education, and ancestral authority from the standpoint of indigenous knowledge. This article is based on discussions developed in Word Circles among spiritual authorities, doctors and *sabedores* (knowers) of more than ten indigenous peoples. Word Circles are a space for dialogue where indigenous *sabedores* recall, evaluate, construct, and reconstruct self-knowledge. I complement these considerations with a photographic sample taken during fieldwork and visits to several high-mountain sacred sites in Colombia, which gave rise to the Council of Ancestral Authorities of Colombia in 2014. The ultimate goal of this article is to invite readers to reflect on indigenous thought and its relevance for the current debate over territory as a sacred and autonomous space.

*Keywords:* ancestral authority, Word Circles, self-education, indigenous peoples, energy mining resources, territory.

## SEGUIMENTO À PALAVRA: APROXIMAÇÃO AOS EXERCÍCIOS DE MEMÓRIA E REFLEXÃO DAS AUTORIDADES ANCESTRAIS INDÍGENAS NOS CÍRCULOS DE PALAVRA

### RESUMO

Este artigo reflete, a partir do conhecimento indígena, sobre categorias como território, educação própria e autoridade ancestral. A base dessas considerações são as principais ideias discutidas mediante a prática de Círculos de Palavra, entre autoridades espirituais, médicos e *sabedores* de mais de dez povos indígenas. Os Círculos de Palavra são um espaço de diálogo no qual os Sabedores indígenas rememoram, avaliam, constroem e reconstróem o conhecimento próprio. As reflexões aqui apresentadas se complementam com uma amostra fotográfica, produto do trabalho de campo e do acompanhamento das visitas aos lugares sagrados de alta montanha em diferentes territórios da Colômbia, as quais deram origem ao Conselho de Autoridades Ancestrais da Colômbia em 2014. O último objetivo deste documento é convidar os leitores a refletirem acerca do pensamento originário, o qual ganha relevância na discussão atual sobre o território como espaço sagrado e autônomo.

*Palavras-chave:* autoridade ancestral, Círculos de Palavra, educação própria, povos indígenas, recursos minerais energéticos, território.

## INTRODUCCIÓN

El canto de los huarjayos u'wa, la ambira y el hayo de los mamos de la Sierra Nevada de Santa Marta, el yopo de los sikuni, el tabaco de los jaibanás embera, la whipala del sur en manos de los shaskis y yashaks yanacuna, el chirrinche y las plantas medicinales de los thewualas nasa y el phisinkalu de los moropik misak, entre otras autoridades espirituales y sus medicinas sagradas, han estado caminando durante los últimos años los diferentes picos nevados y páramos que componen el territorio colombiano. Estas autoridades, sabedores de pueblos indígenas sitiados por conflictos socio-ambientales derivados de la explotación del petróleo, también confluyeron durante 2014 en un mismo espacio con la intención de participar de un proceso pedagógico de acercamiento y entendimiento —promovido por el grupo Región y Territorio del IEPRI (UNAL)— con delegados de una de las empresas petroleras más influyentes en Colombia.

Desde hace mucho tiempo, los mamos de la Sierra habían anunciado que llegaría el momento de ir al encuentro de los pueblos de los cuatro puntos cardinales para poder sanar el territorio. El despojo, el saqueo, el reduccionismo del período colonial, la evangelización, la educación occidental que ha predominado; asimismo, el conflicto armado, el desplazamiento y el extractivismo bajo la fachada del progreso han distorsionado los principios de origen de los pueblos indígenas, causando olvido y detrimento de la identidad, pérdida de las plantas sagradas y la medicina, desterritorialización y subjetivación del pensamiento bajo un modelo económico, e incluso la división entre autoridades tradicionales de un mismo pueblo indígena. Por esto, los sabedores de la Sierra Nevada de Santa Marta y, posteriormente, las autoridades del sur (Cauca) han advertido la necesidad de procurar encuentros entre los pueblos de las distintas regiones del territorio nacional para unificar o, por lo menos, identificar posturas y criterios en común, compartir pensamientos y medicinas, y construir a futuro un consejo de autoridades espirituales con la capacidad de responder a los problemas que históricamente han aquejado a los pueblos indígenas y que, aún en nuestro tiempo, en el que muchas instituciones sociales y políticas se han transformado, siguen estando vigentes.

El Estado y algunas instituciones oficiales han manifestado, en la construcción de sus políticas y en la expedición de actos administrativos

y normas, interés en acercarse al entendimiento de las comunidades indígenas y, asimismo, han señalado la necesidad de formular acuerdos con estas<sup>2</sup>. Si bien esto es un primer paso, es fundamental ubicar la discusión en un escenario plural, donde no se perciba a los pueblos indígenas como una población homogénea que requiere atención institucional unificada. Esto, porque como los mismos delegados indígenas han manifestado: “Cada pueblo es una nación y tiene su forma de organización, su propio pensamiento y su visión particular acerca de la vida”<sup>3</sup>. De tal forma que, para aproximarse a la comprensión de los cerca de 105 pueblos indígenas que sobreviven en Colombia<sup>4</sup>, hay que dejar de lado la visión unívoca del concepto “indígena” y diseñar plataformas institucionales que permitan comprender la dinámica multicultural y pluriétnica característica de nuestro contexto social y cultural.

El modelo económico actual, que propone la integración de las regiones y la sumisión de las fronteras territoriales ante los procesos globales, ha planteado un nuevo reto para los pueblos indígenas que se debaten entre la urgencia de recuperar su pensamiento e identidad milenaria y la sumisión a una dinámica integradora y homogenizante que parece inevitable. Las autoridades indígenas de muchos de los pueblos que aún perviven han optado por aislarse y trabajar desde sus casas de pensamiento, desarrollando prácticas simbólicas de recuperación de su memoria y su cultura sin entrar en procedimientos formales y técnicos de acercamiento con los transgresores de sus territorios. Por esta razón, considero pertinente enfatizar que haber contado con la presencia, acompañamiento e interlocución de los sabedores, mayores y/o autoridades espirituales tanto en esta investigación como en los seminarios desarrollados es un gran logro.

---

2 El reconocimiento a la diversidad étnica en Colombia en el preámbulo de la Constitución, artículo 230, o mediante actos jurídicos, como el auto 004/09 de la Corte Constitucional, son un referente fundamental para el reconocimiento de la situación histórica de los pueblos nativos.

3 Extracto de la interlocución de las autoridades indígenas yanacuna del Cauca durante el seminario-taller “Complejidad étnico territorial y economías extractivas”, celebrado el 1 de agosto de 2014.

4 De acuerdo con las cifras oficiales de la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) y la Cumbre Agraria en sus comunicados e informes oficiales.

Para las autoridades indígenas haber aceptado la invitación del grupo Región y Territorio implicó un esfuerzo por converger en un mismo espacio con representantes de una de las empresas que más ha causado conflictos socio-ambientales en las comunidades. Sin embargo, algunas de las estrategias que se implementaron desde el seminario —haciendo uso de la ética que desde los ejercicios académicos es posible impulsar— consistieron en promover la tolerancia, el reconocimiento de las distintas formas de pensamiento y acción, y la construcción colectiva de saberes en torno a la solución de conflictos territoriales entre las empresas, instituciones estatales y las comunidades afectadas.

También colaboré en la organización de numerosos encuentros entre autoridades espirituales indígenas en territorios como la Sierra Nevada de Santa Marta, la Sierra Nevada de Guicán Cocuy, San Lorenzo (Caldas), el Valle de Saquenzipa (Boyacá), la Estación Tálaga (Huila), Guambía (Cauca), el Nevado del Ruiz (Caldas), Tierradentro (Cauca), Panan (Nariño), entre otros territorios indígenas a los cuales tuve la oportunidad de acudir (este texto está basado en dichas experiencias en campo).

Mediante estos encuentros, el ejercicio de *la palabra* como portadora del conocimiento y base para el diálogo y la comprensión ha venido restaurándose. Este elemento es fundamental, porque la oralidad es para las comunidades indígenas el principal medio para la continuidad de su cultura y su memoria: por medio de la palabra los ancianos y sabedores comparten sus conocimientos. En concordancia con esta perspectiva, el diálogo ha sido la herramienta mediante la que los planteamientos de cada uno de los participantes han sido canalizados<sup>5</sup>.

Desde esta lógica, las autoridades indígenas han puesto su palabra en circulación, pero también han escuchado a otros indígenas, técnicos, ingenieros y ejecutivos encargados de la explotación de crudo, cuyo papel es crucial en la definición de soluciones concertadas para los conflictos socio-ambientales.

---

5 Si bien a lo largo de la investigación y el acompañamiento a los Círculos de Palabra encontré diversos temas de interés para los sabedores y autoridades espirituales indígenas, me he centrado en la exposición de las tres categorías arriba mencionadas, debido a que han sido las que más han cobrado relevancia y las que más han sido desarrolladas por los participantes a lo largo del proceso.

Una vez concluido el ejercicio de intercambio entre las partes y, por consiguiente, la investigación, consolidé la postura de cada delegado indígena respecto a los problemas que le atañen. De esta forma, pude identificar algunas categorías comunes, a saber: territorio, educación propia y autoridad ancestral<sup>6</sup>. Estas categorías están vinculadas transversalmente: las tres tienen una connotación espiritual —característica que podrá ser apreciada a lo largo de este texto— y están íntimamente ligadas al pensamiento y normas de vida ancestrales.

Partiendo de las categorías mencionadas, propongo desarrollar, a lo largo del texto, un ejercicio dialógico que vincule los principales conceptos, ideas y mensajes que surgieron de la participación de los mayores indígenas en las visitas realizadas a sus territorios y el seminario de 2014. En consecuencia, el presente escrito, que no es más que un intento de aproximación al pensamiento de los delegados indígenas, pretende ser una memoria de la palabra. Para ello, he empleado los informes y relatorías de campo resultado de los Círculos de Palabra<sup>7</sup> precedidos por los mayores en sus territorios. También uso como referencia las grabaciones, en audio y vídeo, producto del registro de cada una de las sesiones de los seminarios adelantados tanto en Villa de Leyva como en el hotel Sheraton en Bogotá<sup>8</sup>. Es importante mencionar que este artículo no pretende ser un ensayo crítico o un texto rigurosamente científico. Por el contrario, es una herramienta de aproximación al diálogo entre

---

6 Si bien a lo largo de la investigación y el acompañamiento a los Círculos de Palabra encontré diversos temas de interés para los sabedores y autoridades espirituales indígenas, me he centrado en la exposición de las tres categorías arriba mencionadas, debido a que han sido las que más han cobrado relevancia y las que más han sido desarrolladas por los participantes a lo largo del proceso.

7 Si bien esta es una categoría crucial porque refiere al espacio en el cual las autoridades y/o sabedores indígenas se reúnen alrededor del fuego para disertar, reflexionar, dialogar, consultar y decidir, no la desarrollaré analíticamente en este artículo.

8 En el uso de herramientas básicas como audios, escritos de campo y las respectivas transcripciones, me he permitido hacer modificaciones en algunas palabras y en el orden de algunas frases con la intención de hacer más comprensibles las palabras de las autoridades indígenas, ya que en algunos pocos casos hay mayores con poco dominio del castellano; sin embargo, he sido cuidadoso para no desviar las ideas de los autores a partir de mis propios argumentos, manteniendo, así, el sentido de las fuentes primarias.

sabedores indígenas bajo sus propios sistemas de pensamiento. Por ello, su estructura no coincide con los artículos académicos tradicionales, que consisten, principalmente, en discusiones soportadas por una extensa bibliografía. En consecuencia, daré relevancia a las fuentes primarias que, para este caso, son los sabedores y mayores indígenas en el libre uso y circulación de su palabra viva.

Es importante precisar también que este ejercicio, así como cualquier investigación social, contiene elementos que pueden ser comprendidos como interpretación de quien lo escribe, es decir, como parte de su intento por hacer entendible al pensamiento occidental características propias de un pensamiento complejo; al cual, en mi caso, tuve ocasión de acercarme mediante mis experiencias en campo y los constantes diálogos de los que he participado acompañando a los mayores indígenas tanto en las visitas a los sitios sagrados de alta montaña como en su participación en seminarios.

Como reconocimiento a las comunidades en su lucha por recuperar su memoria, identidad, cultura, pensamiento y territorio, recorro a algunas imágenes de una serie fotográfica que he compilado y que enriquece visualmente el texto y permite divulgar los procesos de hermanamiento entre pueblos indígenas, dando muestra de la apropiación y resignificación de lo sagrado.

Debo mencionar que, así como lo han manifestado las propias autoridades indígenas: “La palabra puesta desde el pensamiento indígena es dada desde el corazón de quienes la pronuncian al corazón de quienes la reciben”<sup>9</sup>. En este mismo sentido, invito a los lectores a reflexionar en torno al amplio significado de las reivindicaciones indígenas enmarcadas en el respeto por los saberes milenarios. Colocando el conocimiento nativo en un nivel equiparable al conocimiento científico que orienta los análisis antropológicos occidentales.

---

9 Este mensaje fue la introducción al primer seminario que reunió académicos, técnicos y ejecutivos de extracción de crudo y representantes indígenas en Villa de Leyva. Específicamente, Pachakanchay (representante del pueblo yanacuna) fue quien pronunció estas palabras.

## TERRITORIO

¿Qué significa el territorio desde el pensamiento indígena? Esta es la primera pregunta que debe hacerse cualquier persona que busque aproximarse a la comprensión del sentido de pertenencia que tienen los pueblos originarios por el lugar que habitan, o que busque entender el por qué de la férrea oposición de las comunidades ante la propuesta de ceder sus tierras, aun cuando los gobiernos y las grandes empresas extractivistas han ofrecido suficiente dinero como para que los afectados se puedan trasladar a otro espacio y tener una vida confortable con las comodidades y lujos del mundo occidental.

Aunque en las rondas dedicadas a resolver dudas en los seminarios no se hizo tan evidente esta pregunta, seguramente todos los asistentes en algún momento la plantearon para sí mismos y, por eso, el mamo Lorenzo Izquierdo<sup>10</sup>, desde su conocimiento tradicional, decidió explicar cuál es la connotación del territorio para los habitantes de la Sierra Nevada de Santa Marta y los pueblos indígenas en general:

Cuando se habla de territorio hay que entenderlo en su integralidad, cada pico nevado que hay en Colombia está relacionado y constituye una sola casa. Hay que hablar de nuestro cuerpo y nuestro hogar, porque cada uno constituye también una casa con espíritu. De esta forma se explica el vínculo con nuestro territorio: somos uno solo.

El territorio encierra todo el pensamiento y la cultura, es allí donde se considera que se ha gestado la existencia desde el momento de origen del mundo y todo lo que implica ser indígena. Por eso cada territorio tiene una connotación espiritual y es sagrado para quienes lo habitan. A partir de esta experiencia, nace el sentir y la organización que los pueblos indígenas le dan al territorio, al respecto dice el mamo Lorenzo Izquierdo:

---

10 El mamo Lorenzo Izquierdo es autoridad espiritual del pueblo arhuaco de la Sierra Nevada de Santa Marta y delegado por los mamos mayores para acompañar procesos de concertación y diálogo fuera de la Sierra. Igualmente, él ha impulsado durante los últimos años la consolidación del Consejo de Autoridades Ancestrales Espirituales de las Naciones Originarias de Colombia (CAAENOC) y las visitas a los territorios indígenas con el propósito de generar confianza entre pueblos.

Nuestro territorio está organizado mediante estantillos, hay cuatro que sostienen la Tierra y uno que es central. Ellos son en el sentido espiritual los responsables de sostener nuestra casa. Cada territorio está organizado a través de columnas espirituales.

Pero hay más estantillos: cada estantillo representa una cultura con su pensamiento, su lengua y su vestido. Cuando decimos que el territorio es intocable, es porque las montañas y piedras representan estantillos. Si se les altera, todo se descompensa.

Aparte de los estantillos, hay animales que protegen. Por ejemplo, la serpiente es el petróleo. Y así... cada mineral y componente de la tierra es un animal que cumple una función. Cuando llegan las empresas a nuestro territorio empiezan a sacar esos animales del subsuelo y a matarlos. Esto implica un desequilibrio global y de allí es que se entiende la escases de alimentos, el calentamiento y todos esos fenómenos que están ocurriendo. La función de nosotros como guías espirituales es darle espíritu al territorio, eso quiere decir que propiciamos el equilibrio natural.

Concluye el mamo Lorenzo diciendo: “El conocimiento sobre el territorio y la cultura solo puede ser adquirido a través de la experiencia: tiene que ser vivido y sentido. De lo contrario, quien dice conocer desde la teoría y la universidad solo hace aproximaciones distantes y superficiales.”

El territorio es tan sagrado para todos los pueblos originarios que, por ejemplo, los u’wa no usan calzado: “La tierra que pisamos no es solo tierra, es polvo de nuestros antepasados, por eso caminamos descalzos para estar en contacto con ellos”.

Respecto a este tema también tomó la palabra Pachakanchay<sup>11</sup>, quien advierte sobre lo sesgada que puede ser la interpretación estatal y formal del territorio:

El territorio hay que entenderlo como un cuerpo íntegro que tiene sus funciones, ciclos y necesita ser cuidado. Esto está por

---

11 Yashak o autoridad espiritual del pueblo indígena yanacuna. Este pueblo se encuentra ubicado en el Macizo Andino-Amazónico Colombiano. Pachakanchay ha liderado procesos de recuperación de la memoria y restitución del orden ancestral en su territorio, principalmente en el resguardo de Papallaqta. Acompañó los seminarios organizados por la Universidad Nacional de Colombia y la construcción de la estructura curricular de la misak universidad en Silvia (Cauca).

encima de la comprensión básica y limitada que normalmente se aplica entendiéndolo como un cuerpo político-administrativo llamado resguardo y/o cabildo.

Para la autoridad yanacuna, el territorio contiene un principio cosmogónico complejo; en esto su concepción se asemeja a la planteada por el mamó Lorenzo. Por eso, afirma:

El territorio es La Madre Tierra: alimenta todo. Es el cuerpo del universo en la Tierra donde nosotros nos gestamos y germinamos. Es allí donde aprendieron nuestros abuelos y nosotros seguimos aprendiendo. Es el lugar donde habitan los espíritus.

Es la base de las cosmovisiones de los pueblos: porque cada territorio tiene su espíritu y su esencia. Cada comunidad fue dejada en un territorio para que desde allí pueda cumplir y ejecutar.

Lo conforman las montañas, selvas, páramos, lagunas... Cada alimento y componente es sagrado y tiene origen de cosmovisión: tiene una esencia y una identidad. Es un vientre que pare espíritus que lo custodian.

El territorio como cualquier cuerpo: tiene su sangre, tiene sus órganos. Su sangre puede ser su petróleo. Sus órganos son el oro, el cobre, el coltan. Cada vez que sacan algo desangran el cuerpo. El territorio es la base del universo aquí en la Tierra y nosotros somos las semillas que lo sostenemos.

El territorio se asocia a un ser vivo, compuesto por múltiples órganos y cuyo equilibrio requiere que cada uno de sus componentes esté en buen estado y funcionamiento.

Menciona también Mauricio Gañán<sup>12</sup> que el territorio tiene una comprensión en el mundo Embera anclada a distintos ámbitos:

---

12 Delegado embera del resguardo de San Lorenzo en Río Sucio (Caldas). Hace parte del Consejo Local de Médicos Tradicionales fundado por el mayor Hermenegildo. Mediante el Consejo, los Embera han conseguido posicionar la medicina tradicional a lo largo de su territorio, promoviendo la lucha por recuperar la identidad y el respeto. Por medio de negociaciones con la iglesia católica (que históricamente ha ejercido señalamiento sobre las prácticas de los médicos tradicionales y jaibanás) consiguieron avanzar en la legitimación del Consejo en la última década.

Todo lo que hay en donde vivimos y en cuanto conocemos tiene un origen. Origen que no es de ayer. Hablan nuestros ancianos de tres mundos, empezando por el de arriba, que es el mundo de la luz: allí están los planetas, galaxias y la Vía Láctea, allí es territorio. El mundo de abajo: donde están los minerales, los volcanes, debajo de las lagunas también hay seres vivos, ese también se denomina territorio. Está el mundo del centro: donde se mueve la humanidad con la naturaleza y todo lo que se puede tocar. Es el territorio más cercano a nosotros.

Juntos forman un territorio integral, que otorga la comprensión del origen de lo que somos como pueblo.

Nuestros padres espirituales para traer petróleo a esta tierra tuvieron que hacer consulta y pagar, así pudieron traerlo desde el otro lado de la galaxia. Eso debe ser respetado, porque no es necesario que se lo saquemos por completo a La Madre.

Los pueblos indígenas, al igual que las petroleras y los gobiernos, nos estamos proyectando hacia el futuro, pero nuestra proyección es para que nuestras generaciones venideras tengan alimentos y agua. Esa es nuestra riqueza.

La visión orgánica del territorio de los pueblos indígenas instala el debate acerca de la intervención extractivista más allá de los métodos utilizados para la exploración y explotación, más bien, lo sitúa como un problema acerca de un procedimiento arbitrario de alto impacto a largo plazo.

Si se contrasta la concepción del Estado y de las empresas extractivistas —en términos de la utilidad y el progreso fruto de la extracción de crudo— y la concepción de los pueblos indígenas soportada en el Derecho Mayor o Ley de Origen<sup>13</sup>, puede decirse que son concepciones

---

<sup>13</sup> El Derecho Mayor o la Ley de Origen —el primer término es usado con mayor frecuencia— puede ser entendido como aquel tejido de normas acerca de conductas particulares y sociales, soportadas por una estructura cultural que las sustenta y les da sentido. Las autoridades indígenas con las que desarrollé los trabajos de campo recurren constantemente a esta categoría para denominar aquellas directrices resultantes de Círculos de Palabra, rituales y procesos de recuperación de la memoria. Directrices que no solo intentan seguir ellos, sino que las identifican como parámetros de consejo para cada uno de los integrantes de las comunidades indígenas.

difícilmente reconciliables, puesto que parten de modos de pensamiento y orígenes muy distintos. Sin embargo, son valoraciones igualmente válidas, en cuanto que cada concepción parte de una forma de pensamiento equilibrada y sustentable para quienes la practican. Esto sugiere que debe existir respeto y reconocimiento mutuo entre las partes.

En consecuencia, la superposición histórica del Estado sobre los pueblos indígenas —superposición ideológica, simbólica, pero también física y violenta— constituye una causa para la agudización de los conflictos. Si alguien entra a un territorio indígena, lo debe hacer bajo las normas de quien es el anfitrión. Llegar a negar y/o estropear la autoridad y las normas en una casa ajena es motivo de afrenta. Así lo perciben los indígenas, quienes denuncian que las empresas llegan con excesiva arrogancia a sus territorios, ofreciendo, en algunos casos, altas sumas de dinero por algo que es de incalculable valor. Al respecto Luis Yonda<sup>14</sup>, thewuala y autoridad del pueblo nasa enseñó en un Círculo de Palabra:

Estamos regidos por la espiritualidad, ese es el fundamento en la vida de un indígena. El reemplazo de ese referente por la aceptación de la acumulación de capital supone perder la garantía de la vida en general (especies de animales, vegetales, minerales, agua...). Esto representa un cambio en los contextos y con ello de los equilibrios. Ocasiona que la vida vaya en retroceso, ya que se están eliminando los arraigos espirituales, reemplazándolos por la perspectiva occidental que solo ve recursos y potenciales ganancias.

La sanación del territorio supone la superación de los conflictos. Hay que generar un entendimiento colectivo de que hay que pagar a La Madre Tierra el impuesto por los miles de daños causados. La búsqueda de los pueblos originarios se encamina en cómo pagarle. Lo espiritual es lo que nos marca la pervivencia, si nos alejamos de nuestras raíces espirituales tendremos un territorio degradado: sin aire, sin agua, sin alimentos. Aquí hay que preguntarnos cuál es el legado que debemos dejar.

---

<sup>14</sup> Thewuala (ser grande en sabiduría) nasa o sabedor páez. Del resguardo indígena de Las Mercedes, ha sido coordinador de medicina tradicional en el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC). Actualmente apoya la organización y fortalecimiento de los thewualas al norte del Cauca y hace parte del Consejo de Autoridades Ancestrales Espirituales de las Naciones Originarias de Colombia.

La visión de las cosas es la que determina las condiciones. En el contexto actual todo se mide por la capacidad económica que tenemos. Por ejemplo, dice el ministro de Hacienda que hay que extraer la riqueza minera porque hay muchos pobres, pero no especifica de qué pobreza habla... Nuestra riqueza es tener territorio sano, agua sana, tierra sana, alimento sano.

Si vamos a la historia ancestral, encontraremos que antes de que existiera la Tierra hubo conflictos entre los seres espirituales. En ese entonces se buscó una solución a los conflictos. Así que la pregunta es cómo le salimos adelante a los conflictos actuales sin tener que hacernos daño. Hay que llegar a acuerdos sobre cuál es el uso adecuado del territorio.

No todo tiene valor calculable, más aún, cuando se habla de daños ambientales y culturales. En la misma línea de la intervención del sabedor nasa, el mamo Juan Racigo<sup>15</sup> desarrolla su opinión:

Últimamente en la Sierra hemos sentido que hay más calor que frío, esto pasa porque La Madre está enferma por todo lo que le están sacando. Si se continúa con la intensidad de saqueo como hasta ahora, en poco tiempo desapareceremos junto con todo.

Lo que deseo en este momento, es que al menos en la búsqueda por recuperar los daños causados al territorio avancemos hasta bajar la extracción de gas, petróleo y carbón. Pero si siguen sacando más y más..., estaremos cada vez peor.

Y si llegamos a acabar a La Madre por completo ¿cómo vamos a recuperarla? Difícil... Somos buenos para destruir y no es fácil recuperar.

No todo tiene precio. Cuando la Tierra alumbró en su creación, ella vino sin valor monetario. Pueda que La Madre no tenga ojos, ni lengua y no pueda hablar para decir lo que siente. Pero nosotros sí respiramos gracias a ella e intentamos defenderla. Si la llegamos a acabar, ¿cómo seguiremos respirando? Esto deseaba decir.

---

15 Mamo arhuaco de la Sierra Nevada de Santa Marta. Líder espiritual perteneciente a la tradición de mamos custodios del cerro sagrado Inarwa. Durante el 2014 guio parte del proceso de visitas a los picos nevados con el propósito de sanar los territorios sagrados. También hace parte del grupo de autoridades indígenas que han trabajado en la consolidación del Consejo de Autoridades Ancestrales Espirituales de las Naciones Originarias de Colombia.

Por último, el llamado de las autoridades espirituales indígenas también exhorta al respeto hacia su *saber*. Lo cual se coloca en un contexto en el que las normas culturales, tradicionales y ancestrales asentadas en cada pueblo son anteriores a la existencia de cualquier ley o norma instituida por el Estado colombiano. La magnitud y complejidad de las normas indígenas soportadas en el Derecho Mayor, cobra un nivel e importancia tal que, en algunos documentos del pueblo guambiano, se le llama *constituyente primario* al derecho y autoridad bajo la cual gobiernan su territorio. El taita Ignacio Morales<sup>16</sup> se apoya en el preámbulo de la Misak Ley para decir:

El pueblo misak [guambiano], como constituyente primario, haciendo uso de nuestro Derecho Mayor, por ser antiquísimo, vernáculo y originario de estas tierras y territorios, según nuestras constituciones y leyes y demás normas que nos han regido por miles de años por medio de la tradición oral en este continente. Construidas por nuestros ancestros, abuelos, padres y hoy por nosotros los herederos de estas tierras, en donde están los huesos de nuestros antepasados que son sagrados, normas que nos legaron para protegerlas, defenderlas y desarrollarlas con todos nuestros dioses y espíritus, y con identidad para nuestra sobrevivencia.

El atropello a las normas de vida de los pueblos indígenas ha sido recurrente. Uno de los casos más representativos en los últimos años es el de los u'wa, pues la lucha de este pueblo ha tenido repercusiones incluso a nivel internacional. No obstante, el Estado ha optado por privilegiar el interés de las empresas que tienen proyectos exploratorios en el territorio sagrado u'wa. Al respecto decía Sirakubo<sup>17</sup> que el reconocimiento y

---

16 Taita y líder guambiano en Silvia y Piendamó (Cauca). Ha sido gobernador del resguardo de Piscitau y promotor de la Misak Ley. Igualmente, como sabedor, ha impulsado procesos de organización de la educación propia con el propósito de transmitir la sabiduría ancestral en su pueblo. Es integrante del Consejo de Autoridades Ancestrales Espirituales de las Naciones Originarias de Colombia.

17 Representante u'wa de Cubará (Boyacá). Ha sido líder y actor del proceso en defensa del territorio del resguardo unido u'wa (uno de los territorios indígenas sobre los que existe mayor interés de exploración y explotación de crudo), estando presente en los conflictos desde los noventas con la petrolera OXY y recientemente con Ecopetrol.

respeto por el pensamiento y las normas que rigen a los u'wa ha sido mínimo desde las instituciones y las empresas:

Las instituciones no nos respetan, usan engaños para entrar a nuestras tierras. Por esta razón, el pueblo u'wa se ha negado a la realización de cualquier consulta previa. Consideramos que los que vienen de afuera no tienen derecho alguno a entrar en nuestra casa.

Hay tristeza en los ancianos y ancianas de nuestro territorio, debido a que no se está respetando a La Madre que está bajo nosotros, el trato que se le da es deplorable. No se ha entendido que sin ella no tendríamos nada, de ella obtenemos todo lo necesario.

El territorio y la espiritualidad se encuentran en un mismo eje para los pueblos originarios. Ningún ámbito de la vida personal, familiar o social de los pueblos indígenas puede ser desarrollado sin su territorio sagrado. Por eso, algunos pueblos han manifestado que la pérdida de sus lugares ancestrales implica su muerte como nación originaria, es decir: su exterminio físico y cultural.

**Figura 1.** Entrega de pagos y sanación de territorio en la laguna El Abejorro, resguardo de Guambía, Silvia, Cauca, 2014.



**Fuente:** fotografía de Duvan Ricardo Murillo Escobar.

## EDUCACIÓN PROPIA

Los problemas relacionados con la educación en la actualidad remiten a los parámetros bajo los que el conocimiento está siendo impartido. Hay que entender los propósitos con los que se enseña para identificar las causas de los conflictos de los pueblos indígenas con el modelo educativo oficial, aun con el modelo de educación especial indígena, el cual han criticado. Múltiples pueblos indígenas, en la construcción de sus planes de vida, identifican la educación que se les da a sus niños como un obstáculo para el desarrollo autónomo de su sistema de pensamiento.

¿Por qué la educación llega a ser un obstáculo para los pueblos indígenas? Al respecto, el taita Ramiro Estacio ha dicho<sup>18</sup>:

La educación en la actualidad no ha cambiado con relación a como era antes. El modelo actual conlleva a limitar a las personas a la búsqueda de trabajo y producción de dinero. No se educa para la vida, tampoco para producir alimentos o para servir a la comunidad.

La educación que están recibiendo los pueblos indígenas conduce al desarraigo cultural, al desprecio por lo propio y a la inserción en una lógica de querer ser como el occidental.

Como ya se ha advertido, resulta problemático observar a los pueblos indígenas desde un enfoque unívoco, dado que cada pueblo o nación indígena posee sus particularidades. Este problema es bastante visible en la educación: los estándares generales que soportan la educación en Colombia no solo pasan por alto la especificidad de cada territorio y población, sino que crean un círculo de confusión y rechazo hacia lo propio.

Algunos pueblos indígenas han hecho de la educación un elemento fundamental para la recuperación de su memoria y la transformación de paradigmas occidentales fuertemente arraigados en sus comunidades desde generaciones pasadas. Por tal razón, en diferentes territorios han nacido procesos que buscan establecer proyectos educativos pensados

---

18 Taita del resguardo indígena de Panan (Nariño). Ha sido gobernador de su resguardo y fue elegido senador de la República por medio de la circunscripción especial indígena en el período 2006-2010. En la actualidad, es gestor y líder de su comunidad en Nariño y adelanta proyectos de recuperación de la memoria ancestral y formulación del modelo educativo propio. También ha apoyado la iniciativa de conformación del Consejo de Autoridades Ancestrales de Colombia.

desde lo propio, es decir: modelos educativos contruidos desde lo local, con una fuerte organización guiada principalmente por los sabedores y autoridades espirituales. En esta búsqueda, los sabedores de los pastos manifiestan<sup>19</sup>:

Se planteó la recuperación del derecho a una educación propia para que se sigan defendiendo nuestros derechos que habían sido negados a través de la historia, pero más que eso para recuperar el derecho a la libertad. Para desatar, desanudar y volver a atar los pensamientos propios. Desenvolver, recrear, crear y volver a pensar la vida misma... no se habla de etnoeducación, se habla de educación propia: una educación indígena que tenga en cuenta las costumbres, tradiciones, pensamientos, saberes, técnicas propias de curar, de pensar y de relacionarse con La Madre Tierra, la naturaleza, el cosmos, la espiritualidad y entre nosotros mismos y los demás.

Construir la llamada *educación propia* no es un reto menor para los pueblos indígenas. Puesto que la formulación de un proyecto educativo propio pasa por desmontar los paradigmas históricos que han guiado el accionar institucional del Estado y la iglesia, cuyo propósito principal ha sido civilizar a todos los pueblos cuya base cultural siempre ha sido subvalorada, cuando no negada.

En la elaboración de estrategias y planes para la educación propia, los pueblos indígenas han establecido el intercambio de saberes entre representantes y delegados indígenas como un camino para clarificar su horizonte. Sobre esta dinámica, el mayor Xieguazinsa ha expuesto<sup>20</sup>:

Los procesos interculturales son fundamentales para el crecimiento de cada pueblo indígena. Sobre todo para aquellos que han perdido parte de su memoria ancestral por causa de la persecución y reducción.

---

19 Extraído de los resultados difundidos por el equipo técnico del proyecto Payacua para la reafirmación de la educación propia en el territorio de los pastos en 2010.

20 Tchyquy o autoridad espiritual indígena del pueblo nación muisca chibcha. Es gobernador del Cabildo Mayor de Boyacá. Su trabajo ha estado centrado en la lucha por el reconocimiento de su pueblo y la recuperación de la memoria ancestral, casi desaparecida, debido a que el pueblo chibcha fue uno de los más golpeados por la conquista y colonización españolas.

Dicen los abuelos que llegó la hora de que cada pueblo sea lo que es en su origen. Esto consiste en no asimilarse en el otro, sino que las herramientas que un pueblo le presta a otro sirvan para ayudar a la recomposición de su saber. Es fundamental para un pueblo que está en la búsqueda de su memoria y en la organización de su educación: ¡despertar lo propio!

Tanto en la construcción de planes de vida como en los procesos interétnicos, los sabedores juegan un papel fundamental, ya que son los portadores del conocimiento propio de cada cultura indígena. La interacción entre autoridades conlleva al fortalecimiento de los procesos locales. Al respecto el mayor Clemente Gaitán<sup>21</sup> ha dicho:

Para el pueblo sikuani, el mayor o sabedor es como un filósofo, es quien conserva la memoria y el conocimiento. Nosotros no tenemos una historia escrita, todo se transmite a través de la oralidad. La cosmovisión de nuestro pueblo y la enseñanza la poseen las autoridades, de ellos sale el mandato o la instrucción a seguir.

Concluye el taita Ignacio, afirmando:

Entre pueblos no puede haber enemistad, por eso es una fortaleza que haya mayores reunidos de diferentes pueblos originarios en los Círculos de Palabra y el seminario. Este tipo de ejercicios aumenta la confianza, permite el intercambio de sabiduría y alimenta el espíritu de la esperanza.

Compartiremos lo que de aquí salga en nuestras comunidades con el ánimo de difundir lo que podamos aprender, es ese el sentido que nosotros le damos a nuestra educación: transmitir a través de la palabra los conocimientos.

Es clara la función que desempeñan los mayores indígenas en la construcción de planes educativos en las comunidades. La oralidad figura como la herramienta indicada para la transmisión de los saberes

---

21 Médico tradicional y guía espiritual del pueblo indígena sikuani en el resguardo de Guacoyo (Meta). Es una autoridad respetada por su trabajo con el yopo. Actualmente adelanta procesos que buscan dar a conocer la medicina tradicional del pueblo sikuani en las diferentes regiones del país.

ancestrales y constituye el eje articulador para las reivindicaciones en los procesos pedagógicos y de transmisión del conocimiento indígena.

**Figura 2.** Encuentro del Consejo de Autoridades Ancestrales de Colombia en el norte de la Sierra Nevada de Santa Marta. Hade Ramón Gil, Sierra Nevada de Santa Marta, 2014.



**Fuente:** fotografía de Duvan Ricardo Murillo Escobar.

#### AUTORIDAD ANCESTRAL

Una de las dificultades que tienen actualmente los sabedores indígenas es la manera como se les denomina. Esto porque, por un lado, la denominación de “autoridad”, con sus connotaciones políticas, ha sido otorgada a los miembros de los cabildos administrativos (desplazando a los mayores, sabedores). Y, por otro, debido a que la literatura antropológica usa frecuentemente la categoría “chamán” para referirse a quienes hacen de guías espirituales en las comunidades indígenas. Sin embargo, esta categoría —venida de los pueblos de las estepas siberianas— podría no ser la más indicada para denominar a los guías espirituales de los pueblos andinos e incluso amazónicos. Surge, entonces, la pregunta sobre cómo llamar a los guías espirituales, intentando encontrar una categoría general para denominarlos. Por otra parte, ellos mismos han advertido en repetidas intervenciones que no deben ser denominados “autoridades tradicionales”, ya que esta denominación ha tendido a ser usada por los miembros del cabildo. En uno de los encuentros desarrollados en Bogotá, la cuestión fue abordada en uno de los Círculos

de Palabra, obteniendo como resultado un conjunto de aportes que, mediante el ejercicio dialógico entre sabedores, dio como resultado el término *ancestralidad*<sup>22</sup>.

La ancestralidad constituye el punto de referencia de los pueblos indígenas sobre su origen. La memoria, la identidad, la cosmovisión, la creación y la espiritualidad que integran el pensamiento indígena remontan al momento en que fueron creados con propósitos específicos sobre los territorios que habitan. Por esto, cuando los pueblos se autodenominan como guardianes y pobladores del territorio, lo hacen adjudicándose una responsabilidad que desborda el tiempo —como se podría entender rigurosamente desde una visión occidental— y se remite a “los tiempos” en los que sus ancestros caminaron por el mismo territorio. En esta medida, es indispensable entender a las autoridades desde el ámbito de la ancestralidad, puesto que es en virtud de esta que son actores guiados por conocimientos venidos de creencias cosmogónicas sustentadas en el pasado: creencias que dan origen a su identidad como pueblo.

Las autoridades indígenas, soportadas en la ancestralidad, son un referente espiritual en el actuar de las comunidades y, por ende, son responsables por la preservación de su pueblo, lo que les lleva a adjudicarse no solo el rol de sabedores, sino también a asumir procesos políticos para la defensa y recuperación de sus territorios. Al respecto dice el taita Ignacio:

Los sabedores y los médicos tradicionales siempre están interviniendo en los asuntos que atañen a la comunidad, desde la sanación del cuerpo y el territorio hasta los asuntos políticos y de orden público. Cuando ha tocado mediar entre grupos armados ilegales y el Ejército Nacional para que respeten nuestras tierras, los sabedores hemos jugado un papel crucial.

Leonel Caballero<sup>23</sup>, asumiendo la palabra de los huarjayos, que viven en las altas montañas de la Sierra Nevada de Guicán Cocuy y optan

22 Entrevista realizada por Duvan Escobar. Extracto de las memorias de campo en Círculos de Palabra desarrollados con sabedores y delegados indígenas en la laguna de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1 de agosto de 2014.

23 Autoridad de la comunidad bachira de Guicán Cocuy. Ha trabajado junto a los huarjayos en los procesos de sanación y recuperación de los territorios sagrados u’wa. Ha sido delegado por la comunidad bachira para vincularse al grupo

por no salir a la civilización a riesgo de contaminarse y descuidar su principal función de sostener el territorio por medio de sus cantos, nos habla sobre el trabajo de las *autoridades ancestrales*:

Nuestras autoridades, asumiendo la responsabilidad como portadores de nuestro conocimiento, han dicho que nuestro territorio es intocable. Si se meten a sacarle la sangre va a caer oscuridad, terremotos, temblores... Somos 17 comunidades u'wa y todos los abuelos hemos dicho que no negociamos con nadie. Tomamos como referencia otros departamentos en donde ya han explorado y han generado muchos daños.

La posición que asumen las autoridades ancestrales u'wa, más allá de si se convierte en una directriz radical para quienes tienen intención de negociar, constituye un hecho político y es prueba de que la visión ancestral es holística, en la medida en que interrelaciona la espiritualidad, la cosmovisión, la política y el territorio en un solo mandato de autoridad.

Para todos los pueblos indígenas constituye una urgencia mantener una íntima relación con su origen, en consecuencia, los procesos locales de fortalecimiento de las autoridades ancestrales han permitido que en los territorios exista una vida más equilibrada en cuanto a la pertenencia simbólica y a la forma como se manifiesta esta en la cotidianidad de cada comunidad.

Dice el médico tradicional Alexander Bueno<sup>24</sup> en uno de los Círculos de Palabra:

En San Lorenzo se estaba perdiendo todo, casi que llegamos en un tiempo a asumirnos como mestizos en la vida civil. Pero el embera tiene su símbolo de lucha, y hemos estado con los mayores en la recuperación de nuestro origen. Hemos recuperado parte de nuestras semillas, también el tabaco, que hace parte de las plantas sagradas. Si no se empieza, no se termina, y para nosotros lo importante es que ¡ya empezamos!

---

de autoridades indígenas que integran el Consejo de Autoridades Ancestrales Espirituales de las Naciones Originarias de Colombia.

24 Médico tradicional del pueblo indígena embera del resguardo de San Lorenzo (Caldas). Hace parte del Consejo Local de Médicos Tradicionales, en el cual trabaja hace más de diez años. Como miembro de este ha obtenido reconocimiento y posicionamiento en la región.

Las autoridades ancestrales son las encargadas de la sanación del territorio, que, desde el pensamiento indígena, requiere atención especializada, ya que se encuentra enfermo. Sanarlo equivale a recomponer los lazos de los pueblos indígenas con su entorno natural y posibilita la consolidación de los valores sociales y culturales propios de cada comunidad. El esfuerzo por recuperar los vínculos ancestrales, narra el mayor Xieguazinsa, ha sido una lucha ardua para el pueblo muisca-chibcha:

En Boyacá, a pesar de no poseer resguardos indígenas reconocidos para nuestro pueblo, hemos estado adelantando un trabajo amplio en cada comunidad en donde sabemos que hay abuelos y abuelas. El objetivo es que, a través del acercamiento a los ancianos, se haga un tejido hacia la recomposición de nuestro pueblo originario.

La recomposición se hace por dos vías. En primer lugar, por tradición-espiritual: que corresponde al fortalecimiento de nuestras autoridades y el acercamiento a los principios del Derecho Mayor indígena. En segundo lugar, jurídico-político: que equivale al reconocimiento y el respeto de la diferencia de nuestra cultura por parte del Estado.

Luchar sin tener resguardos dificulta los procesos reivindicatorios. Sin embargo, esas condiciones históricas no han sido obstáculo para que nuestra lucha no sea exitosa.

La recuperación de las funciones y los ejercicios de autoridad ancestral deben ser un objetivo claro para todos los pueblos indígenas. Los cabildos juegan un papel importante como espacios y herramientas de interacción con el Estado, pero no están soportados por la ancestralidad en cuanto que son estructuras impuestas desde afuera para organizar los pueblos indígenas en torno a dinámicas institucionales. Al respecto dice Clemente Gaitán:

Es urgente la necesidad del reconocimiento de las autoridades ancestrales en las consultas que se hacen en los territorios, no se puede acudir solo a los cabildos. Los cabildos históricamente han ocasionado divisiones en los pueblos gracias al dinero. Hay que buscar estrategias que permitan salir de esa problemática y darles mayor capacidad de influencia a los mayores y sabedores de las comunidades.

En la búsqueda de un mayor reconocimiento, los sabedores indígenas han decidido impulsar procesos de hermanamiento y alianzas entre sabedores de múltiples pueblos del territorio nacional. Invitaciones

como la de Leonel Gaitán<sup>25</sup> han sido acogidas por algunos representantes indígenas que creen en el restablecimiento de los lazos de confianza:

Hago una invitación a que pensemos en el futuro, a que construyamos un espacio con carácter institucional donde los mayores, abuelos y sabedores sean quienes lo integren. Que exista allí una consulta permanente con ellos para que las acciones que se tomen en los territorios tengan mejor direccionamiento. Esto no se debe quedar solo en un escrito, los invito a la acción.

**Figura 3. Círculo de Palabra desarrollado en el Valle de Saquenzipa, Boyacá, 2014.**



**Fuente:** fotografía de Duvan Ricardo Murillo Escobar.

Esta propuesta de solidaridad entre pueblos remonta también a un pasado compartido, de acuerdo con los relatos contados por ellos mismos, en el cual existía reciprocidad de saberes, de manera que las autoridades ancestrales visitaban los territorios de sus hermanos indígenas y había intercambios de plantas y medicinas. Ese gran tejido de confianza y

---

25 Delegado indígena del pueblo sikuani, resguardo Guacoyo (Meta). Se ha desempeñado como docente en instituciones educativas, impulsando proyectos para la construcción de la educación propia. Acompaña al mayor Clemente Gaitán en su labor como autoridad de su pueblo y médico portador de la planta sagrada del yopo.

respeto es lo que proponen recuperar hoy en día quienes han trabajado mediante la oralidad y las plantas alrededor de los Círculos de Palabra.

#### REFLEXIONES FINALES

A continuación presento algunas intervenciones complementarias de autoridades ancestrales y delegados indígenas que estuvieron presentes en los Círculos de Palabra o en el seminario. Más que ofrecer una conclusión o mi opinión sobre las intervenciones arriba detalladas con el propósito de discutir temas que seguramente son relevantes para la antropología, dejaré abierto el círculo para que los lectores hagan sus propias reflexiones a partir de las impresiones propiciadas por las palabras de los sabedores nativos:

Lorenzo Izquierdo:

Cuando se llega a un territorio lo mínimo es el respeto. Respetar la forma de vivir, de pensar, de actuar. Cada territorio tiene su propio lenguaje y se expresa en el vestido, en la cultura... Por eso, si un arhuaco se casa con una kogui, ella debe adoptar la vestidura del arhuaco, o viceversa.

La Tierra tiene un fragmento de cada rincón del universo, por eso aquí se encuentra tanta diversidad, tanta cultura. Y cada una de ellas es única, no hay una igual. Así que cuando el taita Ignacio hacía referencia a que su pueblo es único, decía la razón. Los invito a que trabajemos por la supervivencia y preservación de cada uno de los pueblos indígenas existentes.

Auka Milho<sup>26</sup>:

La pregunta más importante debe ser: cuál es la responsabilidad de cada uno y cómo vamos a reparar a La Madre. Solo vinimos a dejar ese mensaje a ustedes como funcionarios y trabajadores en las políticas de extracción. Sabemos que quien manifieste algún

---

26 Auka Milho Yarimagua es taita del pueblo indígena yanacuna en el resguardo de Papallaqta (Cauca); este pueblo es heredero del tawantinsuyu (cultura inca). Auka Milho ha entablado estratégicamente un diálogo cercano con pueblos quechuas con ánimo de reconstruir su memoria ancestral. En este ejercicio el taita ha hecho grandes aportes a los procesos de recuperación de la memoria y restitución del orden ancestral en su territorio.

inconformismo ante su jefe juega con su comida, pero lo que queremos es que se lo digan a su propio corazón, que lo piense, que lo sienta.

Si queremos dejar vida, debemos buscar otras alternativas para producir la energía y lo que se deriva del petróleo. Agradecemos la invitación a quienes organizan y patrocinan, pero me voy más preocupado de lo que llegué, yo llevo el mensaje y recojo todo lo que explicaron los ingenieros de la empresa, pero no para sacar una conclusión diferente a que las balas y el petróleo son las principales causas de la extinción que tenemos que parar.

Jesús Dagua<sup>27</sup>:

Hay que cambiar la forma de ver el territorio, ya que siempre lo hacemos bajo la mirada del “desarrollo”, y dicha palabra lo único que causa es inscribirnos en una corriente cerrada y que gira entorno a la economía extractivista. Si superamos esa visión tan unívoca y sesgada, estaremos más cerca de comprendernos.

Larry Curomito<sup>28</sup>:

Hay que sanar los territorios: nuestras montañas, las plantas sagradas, las tumbas de nuestros abuelos, los lugares con significación espiritual, deben respetársenos.

Xieguazinsa:

Es importante que conozcamos a otros pueblos indígenas, no desde lo que cuentan los estudiosos sobre nosotros, sino desde la construcción del pensamiento propio. El otro como reflejo de mí, es lo que nos enseña a reconocer el Derecho Mayor y a acercarnos a nuestro origen.

---

27 Jesús Dagua es líder y representante del pueblo indígena nasa. Trabaja con el CRIC y acompañó los talleres desarrollados por el seminario, aportando su conocimiento sobre los procesos de consulta previa en territorios indígenas.

28 Thewuala nasa (ser grande en sabiduría) o sabedor páez de Tierradentro (Cauca). Es líder espiritual y político de su comunidad. Recientemente ha estado colaborando con el proceso de recuperación y resignificación de los territorios sagrados de alta montaña y forma parte del Consejo de Autoridades Ancestrales Espirituales de las Naciones Originarias de Colombia.

Clemente Gaitán:

Ha llegado el tiempo de unirnos todas las autoridades indígenas en un gran tejido de confianza.

Ignacio Morales:

Somos hijos del agua, tenemos cerca de diez lagunas en nuestro territorio y todas son sagradas. El agua para nosotros es fundamental, nuestra invitación es a que preservemos este elemento dador de vida.

## EPÍLOGO

Poner en diálogo a la antropología con el lenguaje nativo sin privilegiar el análisis científico implica un gran esfuerzo que pocos antropólogos han llevado a cabo. A penas podemos citar unos pocos investigadores de renombre como Dennis Tedlock, Stephen Tyler o Paul Rabinow que, a comienzos de los ochenta, escribieron al respecto en medio de la agitación epistemológica causada por la corriente posmoderna. No obstante, es aún más extraño encontrar una propuesta en la cual el autor no presente el resultado de sus experiencias y reflexiones con comunidades indígenas desde su perspectiva, sino que opere meramente como un transcriptor que, mediante su escritura, posibilita el contraste de las distintas perspectivas de cada uno de los representantes indígenas de múltiples pueblos. Este ejercicio, que tal vez podría ser denominado “dialógico”, pero en grado radical, puede ser visto como uno en el que el antropólogo o investigador es solo un facilitador de los medios necesarios para difundir la palabra de los autores indígenas.

Este artículo constituye, en consecuencia, una propuesta innovadora que pone en relación categorías que, por un lado, son ampliamente discutidas en la disciplina antropológica y, por otro, son una preocupación actual para los distintos pueblos indígenas, a saber: educación, territorio y autoridad. Agradezco el privilegio que me han otorgado los distintos actores que entran en diálogo aquí, pues la confianza depositada en mí por ellos se ha traducido en un material escrito que, seguramente, no reposará en las bases de una revista científica, sino que trascenderá al ejercicio de la memoria ancestral y el aprendizaje de lo propio, que son los derechos por los que están trabajando actualmente estos sabios indígenas.



**EL DOCUMENTAL INTERACTIVO EN LA ERA DIGITAL:  
UN ANÁLISIS DEL POTENCIAL DE CREACIÓN DE  
PÚBLICOS RECURSIVOS Y DE LO AUDIOVISUAL  
EN LA ETNOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA**

---

GISELLE FIGUEROA DE LA OSSA\*  
Universidad de los Andes

\*gfigueroaossa@gmail.com

Artículo de investigación recibido: 30 de octubre de 2015; aprobado: 19 de julio de 2016

## RESUMEN

En este artículo reflexiono sobre el proceso de repensar el documental en un entorno mediático cambiante. Argumento que la emergencia de los documentales interactivos en la era digital ha trascendido el paradigma de la representación de la realidad y ha creado uno nuevo: interactuar con ella. Para mostrarlo, establezco un diálogo con cuatro ejemplos latinoamericanos de documental interactivo. En primer lugar, analizo las condiciones de surgimiento del documental interactivo, así como los conceptos y nociones que se han estudiado en la literatura sobre este tema. Posteriormente, recorro al concepto de públicos recursivos para comprender el potencial de construcción de relaciones multidireccionales entre usuarios y realizadores con intereses en común, más específicamente, en el caso de documentales realizados y socializados en contextos de conflicto, donde la dimensión política se vuelve significativa. Finalmente, reflexiono acerca de cómo el medio audiovisual puede ser una metodología de investigación en sí y no solo una herramienta de difusión del conocimiento.

*Palabras clave:* América Latina, conflictos sociales, documental interactivo, etnografía digital, públicos recursivos.

**THE INTERACTIVE DOCUMENTARY IN THE DIGITAL ERA: AN ANALYSIS OF THE POTENTIAL TO CREATE RECURSIVE PUBLICS AND AUDIOVISUAL IN CONTEMPORARY ETHNOGRAPHY**

**ABSTRACT**

In this article, I consider the documentary in a changing media environment. I argue that the emergence of interactive documentaries in the digital era has transcended the paradigm of representation of reality and created a new one: interaction with it. First, I analyze the emergence of the interactive documentary as well as the literature on this topic. Then I turn to the concept of recursive public to understand its potential for establishing multi-directional relations between users and filmmakers who have common interests. More specifically, I look at documentaries made and socialized in conflict contexts wherein political dimensions become significant. Finally, I reflect on the audiovisual medium as a research methodology itself and not just a tool for disseminating knowledge.

*Keywords:* Latin America, social conflicts, interactive documentary, digital ethnography, recursive public.

**O DOCUMENTÁRIO INTERATIVO NA ERA DIGITAL: UMA ANÁLISE DO POTENCIAL DE CRIAÇÃO DE PÚBLICOS RECURSIVOS E DO AUDIOVISUAL NA ETNOGRAFIA CONTEMPORÂNEA**

**RESUMO**

Neste artigo, reflito sobre o processo de repensar o documentário num ambiente midiático em transformação. Argumento que a emergência dos documentários interativos na era digital transcende o paradigma da representação da realidade e cria um novo: interagir com ela. Para mostrá-lo, estabeleço um diálogo com quatro exemplos latino-americanos de documentário interativo. Em primeiro lugar, analiso as condições de surgimento do documentário interativo bem como os conceitos e noções que se têm estudado na literatura sobre esse tema. Logo, recorro ao conceito de públicos recursivos para compreender o potencial de construção de relações multidirecionais entre usuários e realizadores com interesses em comum, mais especificamente, no caso de documentários realizados e socializados em contextos de conflito, em que a dimensão política se torna significativa. Finalmente, reflito em como o meio audiovisual pode ser uma metodologia de pesquisa em si e não somente uma ferramenta de divulgação do conhecimento.

*Palavras-chave:* América Latina, conflitos sociais, documentário interativo, etnografia digital, públicos recursivos.

Pervasive computing and locative media are emerging as technologies and processes that promise to reconfigure our understandings and experiences of space and culture.

(Galloway y Wardm 2006)

## INTRODUCCIÓN

Este artículo reflexiona acerca de las potencialidades y las limitaciones de los documentales interactivos, con este fin establece un diálogo constante con ejemplos concretos de documentales latinoamericanos de formato no tradicional realizados en contextos de violencia y conflicto. A partir de un breve repaso por la historia del documental, planteo que por más reflexivos que los documentales tradicionales hayan querido ser no logran trascender el paradigma de la representación. La mayoría de documentalistas creyó que la alternativa se encontraría en la aparición del director frente a las cámaras y nunca consideraron las distintas posibilidades de participación activa de los espectadores en la producción audiovisual como una opción para explorar. Pero ahora la historia es diferente. El proceso de transformación que vive el género documental converge en la actualidad con la evolución del medio digital, y como bien lo manifestó Arnau Gifreu:

Nosotros somos los espectadores de la interesante relación que se ha establecido entre el documental audiovisual y la interactividad digital, y a nosotros nos corresponde la oportunidad temporal de ver y analizar si la fusión será completa o si este nuevo género no llegará a consolidarse plenamente como tal. La cuestión importante es detectar dónde se encuentran los límites y qué nuevas formas de representación, de navegación y de interacción resultarán (2013, 11).

Al ser este un tema tan reciente, los aportes teóricos y las aproximaciones metodológicas para su análisis han provenido de países como Canadá, Francia e Inglaterra<sup>1</sup>, pero existe un gran vacío en cuanto a la consideración de las implicaciones y potencialidades de este género en

---

1 *Becoming Human* (2000), *360 Degrees* (2001), *American Army*, *BCNova* (2003), *JFK Reloaded* (2004), *Rider Spoke* (2007), *This Land* (2007), *Gaza Sderot* (2008), *Forgotten Flags* (2006), *Journey to the End of the Coal* (2008), *The Big Issue* (2009).

América Latina. Quise enfocarme particularmente en documentales sobre temas de violencia y conflictos sociales, porque en la mayoría de países de Latinoamérica, debido a sus problemáticas históricas y sociales, ha sido muy importante la construcción de políticas públicas de la memoria y la identidad consecuentes con la configuración de nuevas identidades culturales, políticas y de género (Gifreu 2013). Más específicamente, las categorías de análisis que propongo a lo largo del texto (interactividad, composición, colaboración, co-creación y públicos recursivos) pueden ser exploradas de una manera más clara en documentales realizados desde o sobre contextos de violencia y conflicto, debido a que si existe interés en la participación activa de los usuarios, estos son quizá dos de los temas que despiertan mayor interés en una sociedad, especialmente, una que se ha visto afectada directa o indirectamente por situaciones de esta índole.

El objetivo general de este artículo es, entonces, analizar el contexto en el cual ha emergido el documental interactivo y hacer un balance de la literatura sobre este con el fin de cumplir dos objetivos específicos. El primero es analizar cómo ha sido la transformación y el empoderamiento de los espectadores, enfatizaré primordialmente su potencial de convertirse en públicos recursivos (comunidades que reaccionan de forma crítica a partir de su participación en la elaboración de los contenidos). El segundo consiste en reflexionar sobre este tema desde una perspectiva antropológica con la pretensión puntual de explorar las posibilidades del medio digital como herramienta de investigación etnográfica y, así, proponer un acercamiento novedoso del método etnográfico en la era digital.

La metodología que empleo para desarrollar mi argumento tiene como base un diálogo constante entre las aproximaciones teóricas y cuatro ejemplos de documentales interactivos. En primer lugar, haré un breve repaso por la historia del documental antropológico para ubicar al lector, sin embargo, no es un objetivo del texto argumentar acerca del complejo debate en torno a la representación. El siguiente paso consiste en analizar el contexto en el que surgió el documental interactivo y cómo las lógicas de los medios interactivos y colaborativos han influenciado y propiciado el salto hacia un nuevo paradigma. Posteriormente, adopto el concepto de *públicos recursivos* propuesto por Chris Kelty (2008) para comprender el potencial de construcción de

relaciones multidireccionales entre usuarios y realizadores, así como el empoderamiento de los mismos. Finalmente, reflexiono acerca de cómo el medio audiovisual puede ser una metodología de investigación en sí y no solo una herramienta de difusión del conocimiento antropológico, esto permite dar cuenta del lugar de la etnografía en el contexto digital actual y examinar el potencial del documental interactivo como metodología de investigación en antropología.

### EL DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO

Es muy frecuente entre los antropólogos pensar que el cine de tipo etnográfico está definido por el problema analizado en él, generalmente temas étnicos o poblaciones vulnerables, pero esta perspectiva puede ser cuestionada si consideramos que el aspecto clave para definir este género fílmico tiene que ver con su capacidad para realizar una aproximación analítica y metodológica, basada en el marco teórico de la antropología, que da cuenta de una reflexión profunda sobre el hecho mismo de representar (Sedeño 2004). De acuerdo con Ardevol y Tolón, “el cine antropológico no es simplemente la grabación de lo que el ser humano dice o hace, sino la interpretación de estas grabaciones en el marco de la disciplina antropológica, incluyendo la totalidad del proceso de filmación, desde su concepción hasta su ejecución” (1995, 338). Como vemos, el análisis crítico del concepto de “etnografía” que se dio con las corrientes antropológicas posmodernas desde los años ochenta ha influenciado el documental antropológico; especialmente ha sido discutido el rol del observador en la práctica etnográfica y en los límites de la representación (Gifreu 2013, 134).

En este sentido, el género documental ha sido foco de infinidad de reflexiones de tipo antropológico (Arredondo 1996; Ardevol 1995a, 1995b, 1996; Pink 2001, 2006; Ruby 1995; Sedeño 2004). Su ambición por retratar escenarios y acercar a los espectadores a la realidad que viven algunos individuos en un determinado contexto (objetivo no muy lejano al de la etnografía) ha despertado reacciones derivadas del giro que tuvo la disciplina antropológica en las décadas de los setenta y ochenta, conocido como la crisis de la representación (Marcus y Fischer 1986). En su afán por diferenciarse del género de ficción, la pretensión principal de los documentalistas tradicionales como Robert J. Flaherty, por ejemplo con *Nanook del Norte* (1922), era provocar en sus

espectadores la sensación de estar conociendo una realidad diferente a la propia, por esta razón, la promesa, tácita, del documentalista era retratar los hechos de la manera más fiel y menos sesgada posible. Sin embargo, al debilitarse la corriente positivista y despertarse el interés por la multiplicidad de enfoques interpretativos, contextos específicos y excepciones a las reglas, esta intención “realista” fue cuestionada. En consecuencia, surgieron diferentes propuestas para intentar lidiar con la pretensión de objetividad en la representación documental. Así, entonces, realizadores como Dziga Vertov (1929), Chris Marker (1950-60), Robert Gardner (1986) y Jean Rouch (1960) intentaron romper con los parámetros tradicionales de la representación, lo cual puede ser entendido, en términos de Jan Ruby (1995), como una transgresión de la línea divisoria entre el productor, el producto y el proceso. La alternativa más frecuente fue la aparición del director frente a las cámaras, dejando clara que su posición no pretendía ser objetiva.

Como aporte a esta discusión, el antropólogo Jan Ruby (1995) explora la relación entre productor, producto y proceso, basándose en la propuesta de Clifford Geertz (1973) acerca de la falta de conciencia que ha tenido la disciplina sobre los modos de representación. En términos de Ruby, ser reflexivo en antropología “es insistir en que los antropólogos revelen sistemática y rigurosamente su metodología y su posición personal como instrumentos en la generación de datos” (1995, 162).

Las consideraciones anteriores muestran la importancia que tuvo el paradigma de la representación documental tanto para los realizadores como para los críticos y teóricos fílmicos: “Se [planteó] así una tensión, por un lado, entre la documentación objetiva de la realidad y, por otro, la presencia subjetiva de quien realiza la representación; situando estos dos componentes del documental en extremos [que parecían] irreconciliables” (Schlenker 2009, 199). Como resultado de esta posición crítica frente a la objetividad, la autoridad etnográfica y la autoría, surgieron propuestas audiovisuales que pretendían reconciliar esta dicotomía a partir de posicionar la identidad del director en la película de una manera consciente. No obstante, el argumento de este artículo está dirigido a demostrar que este paradigma ha pasado a un segundo plano debido a las infinitas potencialidades que ofrece el mundo digital.

Es importante notar que si bien las plataformas digitales se han convertido en un espacio para crear contenidos de forma alternativa y trascender algunos paradigmas, esto no quiere decir que todos los documentales en formato digital logren hacerlo. Un ejemplo de esto son los documentales multimedia, cuyo objetivo ha sido sencillamente el de presentar contenidos por medio de una narrativa diferente a la tradicional; el formato permite crear multilinealidad en la historia mediante el hipertexto, pero lo que generalmente termina ocurriendo es que incluyen al espectador en una posición marginal del acto de representar.

El proyecto *Ay México lindo: la narco guerra* (figura 1) elabora una perspectiva completa del problema del narcotráfico en México utilizando una narrativa distinta a la del lenguaje escrito y lineal. Esto lo hace por medio de una interfaz audiovisual muy atractiva, porque el diseño de la plataforma y el audio que la acompaña logran generar una sensación de misterio y peligro, entre otras. A diferencia de los ejemplos que veremos más adelante, este proyecto es simple en términos de interactividad, pues solo le da libertad al usuario para que decida en qué orden visualizar los contenidos (videos e infografías), y la participación directa del espectador queda reducida a comentar en un blog. Sin embargo, no por esta razón deja de ser interesante analizar el potencial que tiene, pues si este documental multimedia incrementara sus niveles de interactividad su capacidad de generación de públicos sería inmensa. Esto porque apela a diversas esferas e interpretaciones que hacen parte de este complejo conflicto, debido a la cantidad de actores involucrados directa o indirectamente en él. Esta variedad de actores está representada en la primera imagen que aparece en la plataforma web (figura 1): un traficante, un militar y un luchador típico mexicano son quienes conducen hacia videos, fotos o contenidos gráficos. En este sentido, me parece importante tener en cuenta el conflicto de intereses entre los implicados para explorar el potencial de creación de públicos críticos (más adelante incluidos en la categoría de públicos recursivos), ya que la dimensión política de estos intereses incrementa la necesidad de visibilizar las ideas, conflictos o inconformidades que estas personas comparten entre sí.

Figura 1. Interfaz de *Ay México lindo: la narco guerra*.



#### GENEALOGÍA DEL DOCUMENTAL INTERACTIVO: POTENCIALIDADES Y LIMITACIONES

Este artículo surgió de la confluencia entre dos intereses. Primero, la curiosidad generada por aquellas propuestas audiovisuales que han intentado introducir (y trascender) el componente reflexivo en su trabajo y, segundo, la influencia de las nuevas tecnologías en las metodologías de investigación en ciencias sociales. En este sentido, el documental interactivo resultó ser un punto de partida interesante para estudiar la relación entre estos dos intereses, ya que la interactividad nace de la necesidad de promover un tipo de relación que no había sido explorada por el documental tradicional: multidireccional entre realizadores y espectadores (la cual, a su vez, no habría sido posible establecer sin los avances tecnológicos en el Internet y las comunicaciones).

En este mismo sentido, Kate Nash (2014) reflexiona sobre el concepto de interactividad e identifica tres dimensiones de esta: la tecnología, las relaciones y la experiencia de la audiencia. Además de estas tres dimensiones, Nash argumenta que una consecuencia de la orientación social del documental es la necesidad de tener en cuenta la relación entre la interactividad y la argumentación documental. Basándome en estas tres dimensiones identificadas por Nash, me propongo analizar las condiciones de emergencia del documental interactivo y reflexionar sobre algunos de los conceptos implícitos en este surgimiento.

Si bien el origen de los documentales interactivos puede rastrearse hasta comienzos de la década de los ochenta, solo desde 2004, con

la emergencia de la web 2.0, es posible hablar de una interactividad realmente constituida. Esta última, concebida no en términos de la modalidad interactiva descrita por Nichols (1991, 78) en la que el director es un personaje de su propia película para dar cuenta de su posición subjetiva, sino en cuanto a la participación activa de los espectadores, que de ahora en adelante podrán ser llamados “usuarios”. Lo anterior debido a que esta tecnología facilitó el flujo de videos personales con una calidad aceptable, y esto, combinado con la llegada de la banda ancha a los países de Occidente, sirvió como punto de inflexión para la exploración de nuevos modos de producción de video colaborativo. Tanto así que las grandes corporaciones de comunicación como la BBC, Le Monde y Time Magazine empezaron a invertir en plataformas interactivas y a trascender este género de documental incluso a otra escala económica (Gaudenzi 2013, 56). En consecuencia, resulta interesante explorar conceptos como el de interactividad, experiencia, participación, co-creación, composición y colaboración, entre otros, con el objetivo de analizar la dimensión política de los documentales y, junto a esta, el potencial de los mismos para atraer usuarios cada vez más involucrados en el tema. Una de las ventajas del componente interactivo es que establece una relación no solo bidireccional (entre el director y el usuario), sino multidireccional (entre usuarios, los participantes de la investigación y los investigadores: distinción que finalmente desaparece en la noción de público recursivo), pues los espectadores tienen la posibilidad de manifestar sus reacciones en tiempo real, lo cual amplía el rango de difusión de los contenidos y aumenta las probabilidades de generar una discusión entre los mismos.

Sandra Gaudenzi (2013), argumenta que el documental interactivo no es un producto finito que representa la realidad, sino un proceso de documentación que permite la retroalimentación e intervención sobre la misma. En su trabajo Gaudenzi propone una metodología de análisis que ve los documentales interactivos como objetos relacionales que vinculan tecnologías y sujetos, creándose a sí mismos a partir de dicha relación. Su hipótesis se basa en que, precisamente por ser un artefacto profundamente relacional, el documental interactivo debe ser abordado a partir de las complejas series de relaciones que constituye y que lo constituyen. En cuanto al aspecto relacional, Gaudenzi (2011) sostiene que este término describe un sistema que demanda agencia y participación activa de más de un tipo de actante, el cual, por tanto,

solo existe en la medida en que pueda interactuar con algo o alguien, y no como una entidad independiente. Lo interesante es que para crear un documental interactivo solo es necesario tener un proyecto que tenga la intención de documentar la “realidad” y que lo haga mediante el uso de la tecnología digital interactiva (Gaudenzi 2013, 32), es decir, mediante una plataforma que incentive a los autores a experimentar con la interacción, reemplazando la estructura lineal por una no-lineal y aceptando la autoría colaborativa que implica basarse en la multimedia más que en el video. En otras palabras, el documental interactivo no debería ser definido por su propósito ni por su nivel de complejidad, sino por el potencial que tiene de establecer vínculos y relaciones entre el sujeto y la plataforma y entre los sujetos mismos. En este sentido, los documentales multimedia como *Ay México lindo: la narco guerra* pueden ser también estudiados a partir de la noción de relacionalidad, es decir, a partir de la función “comentario”. En cuanto a este carácter relacional, Jon Dovey (2014) argumenta que las nuevas ecologías del documental en línea son ahora relacionales, en la medida en que están hechas de redes compuestas por diversos agentes, tanto humanos como plataformas físicas y digitales (hardware y software). Para Dovey, esta relacionalidad exige una re teorización de la producción y recepción documental que tenga en cuenta las nuevas lógicas de la colaboración y la explotación<sup>2</sup>.

Lo interesante es que los documentales interactivos son formas de construir y experimentar la realidad, más que de representarla, pues su naturaleza interactiva demanda participación del usuario, quien, de hecho, trasciende la posición de espectador hacia la de co-creador. Por esta razón, es que no basta tomar los argumentos de la crisis de la representación para hacer un análisis de los documentales interactivos, ya que estos han logrado trascender el problema de la objetividad, la autoría y la autoridad etnográfica; sus creadores han dejado a un lado la pretensión de mostrar una realidad y han adquirido una nueva ambición: interactuar con ella e interpelar a la audiencia a participar en su documentación. Con esta idea en mente resulta más fácil comprender

---

2 El análisis postmarxista de ecosistema hace hincapié no en la colaboración, sino en la explotación, en la medida en que el valor de la información es sistemáticamente abstraído de las actividades de los usuarios.

el título que escoge Gaudenzi para su tesis, el cual puede traducirse como: “El documental vivo: de representar la realidad a co-crearla en el documental interactivo digital”; este título parece inspirarse en la idea de autopoiesis, propuesta por Maturana y Varela (1973), que se refiere a la capacidad de un sistema de reproducirse y mantenerse por sí mismo. Sin embargo, ningún documental interactivo ha logrado consolidarse hasta el punto de mantenerse por sí mismo, hasta ahora el documentalista ha tomado el lugar de curador para mantener el cauce del documental, lo cual es una potencialidad pero a la vez una limitación.

En el primer capítulo de su tesis, Gaudenzi explora las diferentes etapas que han conformado la historia del género del documental interactivo. Utiliza algunos ejemplos específicos de documentales para mostrar cómo la evolución tecnológica ha creado nuevas formas de documentar la realidad. En otras palabras, las múltiples formas en las cuales participamos, damos forma y nos dan forma los documentales interactivos. En este punto es importante señalar que, así como Nichols (2001) propone seis modos de representación en el documental: 1) exposición, 2) poético, 3) observacional, 4) participatorio, 5) reflexivo, 6) performativo, Gaudenzi plantea cuatro modos de interactividad: 1) conversacional, 2) hipertexto (*hitchhiking*), 3) participativo y 4) experiencial. Lo anterior es una prueba clara de que el paradigma de la representación ha sido superado por las múltiples potencialidades del mundo de la interactividad. Ahora las preocupaciones son otras, por supuesto, sin que esto quiera decir que los problemas de la representación sencillamente se desvanezcan.

Siguiendo la misma línea de argumentación de Gaudenzi, recientemente el libro *New Documentary Ecologies* explora desde diferentes perspectivas el proceso de replanteamiento del documental en un entorno mediático cambiante. En este sentido, el objetivo principal del texto es dar cuenta de la necesidad de examinar la teoría documental y empezar a hacerse preguntas diferentes a las que se han hecho durante años quienes se han dedicado a analizar los problemas del documental tradicional. De acuerdo con los autores, el libro:

ha sido inspirado por un entorno en el que las tecnologías digitales, los modos, las plataformas e infraestructuras ofrecen la posibilidad de nuevas formas de conceptualizar el proyecto documental y, con esto, nuevas definiciones para la categoría de ‘audiencias’

(como espectadores, navegadores, usuarios o colaboradores) (Nash, Hight y Summerhayes 2014, 2).

Es, precisamente, debido a estas nuevas categorías de audiencias que este artículo ha querido analizar el potencial de creación de públicos recursivos. Para comprender cómo el mundo de la interactividad ha propiciado el empoderamiento de las audiencias es preciso retomar conceptos como el de agencia, participación y experiencia. Respecto al primero, Gaudenzi afirma que:

la interactividad le brinda agencia al usuario, [es decir] la facultad física de ‘hacer algo’, ya sea al hacer clic en un enlace, el envío de un video o remezclar contenidos y por lo tanto crea una serie de relaciones que forman un ecosistema en el que todas las partes están vinculadas, aunque de forma independiente y dinámica (2013, 3).

En cuanto a la participación, Katerina Cizek, directora del documental *The Thousandth Tower*<sup>3</sup>, la entiende como una forma de tener impacto en el mundo de la gente que hace parte de la producción. En consecuencia, ella ve el documental “no como una manera de hablar de la gente, sino para ver cómo puede servir como herramienta para trabajar por el cambio” (Cizek citada en Gaudenzi 2013, 204). Este tipo de colaboración sienta sus bases en los postulados de la escuela participativa del Cinema Verité de los años sesenta, pues generalmente está relacionada con el activismo social. Así, entonces, el participante no debe verse como un simple “usuario” de un artefacto interactivo, sino como un “sujeto” potencial de un proyecto en etapa de construcción (Gaudenzi 2013, 201). En relación con el carácter activista del documental, Alexandra Juhasz (2014) explora las opciones que tienen los activistas para actuar en una ecología en línea cada vez más dominada por los intereses de las corporaciones propietarias de las plataformas<sup>4</sup>.

3 <http://highrise.nfb.ca/thousandthtower/>

4 Las posturas fenomenológicas arrojan luces sobre este tema. Proponen comprender el sentido del mundo a partir de las experiencias propias y únicas de cada persona; según Stoller (2009, 16) tener en cuenta estos planteamientos es interesante para el propósito de este texto, debido a la inmediatez de las reacciones de los públicos de los documentales interactivos y a la importancia de su dimensión experiencial; más aún si estos tratan asuntos relacionados

En este sentido, la creación de públicos en los documentales que tratan este tipo de temas, así como el potencial inherente al documental interactivo para explorar esta relación, es algo que es fundamental analizar, puesto que el documental interactivo, más que un producto finito, es, en sí mismo, un proceso que constantemente se retroalimenta de la participación activa y del debate constante entre los realizadores y los usuarios.

#### LOS PÚBLICOS RECURSIVOS: LA REORIENTACIÓN DEL PODER Y DEL CONOCIMIENTO

En su libro *Two Bits*, Chris Kelty reflexiona sobre las implicaciones culturales del software libre, cuyas raíces se remontan a la década de los setenta donde su historia se entrecruza con la del PC, el Internet, las industrias de información, la transformación de la propiedad intelectual, la colaboración “virtual” y el surgimiento de los movimientos sociales en la red (2008, x). La autora describe el Internet como una infraestructura tecnológica y al software libre como un conjunto específico de prácticas técnicas, legales y sociales que requieren de dicha infraestructura: en consecuencia, Kelty acuña la categoría analítica de públicos recursivos con el objetivo de esclarecer la relación entre el Internet y el software libre (Kelty 2008, 4). Kelty define esta categoría como:

[...] públicos relacionados con la capacidad de construir, controlar, modificar y mantener una infraestructura que les permita entrar en contacto y que, a la vez, constituya sus compromisos prácticos cotidianos y forme las identidades de los usuarios como individuos creativos y autónomos.(2008, 7).

---

con temas de violencia y conflicto, o si son creados en medio de contextos de este tipo. Al respecto, escribe que la fenomenología “es un intento de describir la conciencia humana en su inmediatez viva antes de que sea sujeta a la elaboración teórica y a la sistematización conceptual” (Jackson 1996 citado en Stoller 2009, 16). En relación con la experiencia fenomenológica del documental Manovich afirma que: “la interfaz no es un marco; es parte del artefacto en sí. Dicta una configuración del espacio, del tiempo y de la superficie articulada en el proyecto; una secuencia particular de las actividades del usuario al tiempo que interactúa con la plataforma; una experiencia particular formal, material y fenomenológica del usuario” (2001, 66).

En este artículo, el concepto de públicos recursivos es clave para entender de qué manera los documentales interactivos permiten mostrar cómo está reaccionando, tanto en el plano individual como colectivo, el público objetivo y cómo este no solo está recibiendo la información, sino cuestionando y generando un debate en torno a ella. En otras palabras, para analizar la dimensión política, el origen y la configuración de los mismos.

Aunque Chris Kelty (2008) crea el concepto de públicos recursivos a partir del comportamiento de los *geeks* (expertos cibernéticos), este puede ser aplicado a técnicas de composición conjunta (Kelty 2009), que es el rasgo que constituye la diferencia cualitativa fundamental entre el documental interactivo y el tradicional, ya que permite ver cómo la interactividad sirve para entender las relaciones multidireccionales entre los realizadores y los usuarios de documentales realizados en contextos de conflicto. Estas relaciones son originalmente analizadas por Kelty en el marco del surgimiento del Internet y, más específicamente, del software libre, puesto que este junto con proyectos como Creative Commons<sup>5</sup> y Connexions<sup>6</sup> son respuestas estratégicas para reorientar la producción del poder y el conocimiento; todo lo anterior en un contexto en el que la gobernabilidad y el control de la creación y difusión del conocimiento ha cambiado considerablemente en los últimos treinta años (2008, 6). Para Kelty, el Internet no es una esfera pública ni un público recursivo en sí mismo, sino una infraestructura compleja y heterogénea que se constituye por los compromisos y prácticas cotidianos de los *geeks* y su habilidad para hacerlos públicos debido a su interés en construir un mundo más común (2008, 28).

Lo interesante del análisis de Kelty es que puede aplicarse perfectamente al universo de los documentales interactivos en contextos de conflicto, en la medida en que estos proponen una forma alternativa de llegar al espectador que se cuida de no reproducir la violencia en términos de representación (error fundamental en la representación de los conflictos sociales en los documentales de formato tradicional, que no dejan espacio a la audiencia para retroalimentación) y que, en otras palabras, apela a la creación de públicos críticos y no solo a consumidores

---

5 <http://creativecommons.org/>

6 <https://cnx.org/>

de contenidos. Este tipo de público se diferencia del tradicional en la medida en que no solo ha sido constituido mediante un discurso en el sentido convencional de hablar, escribir y reunirse, sino que han sido “recursivos”, porque tienen preocupaciones más profundas. Por ejemplo, prestan mucha atención al nivel de auto-fundamentación en el que se encuentran, es decir, a las capas de la infraestructura técnica y jurídica que son necesarias para que el Internet pueda existir como infraestructura dentro de la cual mantenerse políticamente activos. En otras palabras, a diferencia de otros conceptos como el de esfera pública, la noción de público recursivo captura el hecho de que el principal modo de los *geeks* para asociarse y actuar es por medio del Internet, ya que es solo por este medio que un público recursivo puede existir en primera instancia (Kelty 2008).

Es posible afirmar, entonces, que la posibilidad de codificar, compartir, compilar y modificar del software libre son formas de acción política que van de la mano de nociones como libertad de expresión, montaje y libertad de prensa. Sin embargo, de acuerdo con Kelty, estas actividades constituyen recursos políticos que ni la teoría política convencional ni las ciencias sociales han reconocido. Así, por ejemplo, las ciencias sociales pueden expresar e “implementar” ideas sobre el orden social y moral de la sociedad, pero el software y las redes van más allá, porque no solo expresan ideas por escrito, sino que también tienen la capacidad de crear las infraestructuras que permiten que tales ideas circulen de formas nuevas e inesperadas (Kelty 2008, 8).

Con respecto a esta dimensión política del Internet, el software y los públicos recursivos, Dickon Waring (2001) inquiere sobre el papel del documental interactivo en el activismo de hoy. De acuerdo con él, los documentales interactivos podrían ayudar en la resolución de conflictos, en la medida en que proporcionarían un puente efectivo entre activistas y la causa en cuestión, y en general, en la medida en que contribuyen a un tipo de activismo más inteligente (Waring citado en Gifreu 2013, 296). Al respecto, Gifreu afirma que:

A través del examen de los recientes acontecimientos activistas, es evidente que los actuales documentales interactivos y campañas en los medios digitales podrían utilizarse para crear un mayor entendimiento (orientación específica) y empatía (informar a través de la interacción) sobre un problema concreto, pero, aún hoy, dentro

del activismo, no se ha explotado todo su potencial tanto a los creadores como a los activistas (2013, 416).

Sin embargo, las redes sociales, los blogs y las plataformas de video son cada vez más populares para denunciar injusticias. Un ejemplo de esto es la difusión de información y la convocatoria a movilizaciones y protestas en Irán después de la elección de Mahmud Ahmadineyad en 2010, o en la primavera árabe en el caso de Egipto en 2011 (Sreberny y Khiabany citados en Gifreu 2013, 417).

Ahora bien, después de haber analizado el contexto de surgimiento del documental interactivo y su potencial de generación de públicos recursivos, procederé a reflexionar sobre este tema desde una perspectiva antropológica para explorar las posibilidades del medio digital como herramienta de investigación etnográfica y, a la vez, proponer un acercamiento novedoso del método etnográfico en la era digital.

#### LO AUDIOVISUAL COMO METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

Desde una perspectiva amplia ha sido común pensar en lo audiovisual como una estrategia de divulgación del conocimiento antropológico. Sin embargo, la antropóloga Sarah Pink, especialmente en su libro *Doing Visual Ethnography*, explora el potencial de la fotografía, el video y la hipermedia en la investigación etnográfica como metodologías, más que como simples canales de difusión. Así, Pink define la etnografía como un acercamiento para la experiencia, la interpretación y representación de una cultura o sociedad que informa y es informada por un conjunto de diferentes agendas y principios teóricos. En este sentido, al ser más que un simple método de recolección de “datos”, la etnografía implica el uso de métodos reflexivos, colaborativos y participativos en su proceso de crear y representar conocimiento a partir de la experiencia del investigador. En consecuencia, una relación bidireccional entre la etnografía y los estudios visuales emerge: mientras las teorías fotográfica y filmica aportan en la comprensión del potencial de los medios audiovisuales en la investigación etnográfica y sus dilemas sobre la representación, la aproximación etnográfica puede, a la vez, dar luces en la producción e interpretación de las imágenes. Reflexiones de este tipo, aunadas a la llamada *crisis de la representación*, en la cual los argumentos positivistas, las aproximaciones teleológicas, la verdad y la objetividad fueron puestas

en cuestión, sentaron las bases para que una aproximación etnográfica más allá del texto fuera tenida en cuenta (Pink 2001).

Asimismo, en términos de Ruby, la implementación de las tecnologías audiovisuales como metodologías de investigación en antropología está enfocada en el proceso, más que en el producto o el productor. Es decir, en los medios, métodos o canales por los cuales se forma, envía y codifica el mensaje (Ruby 1995, 166). Respecto a este tema, Pink analiza las potencialidades del video como generador de conocimiento durante los procesos de investigación. Argumenta, entonces, que una aproximación reflexiva al video en la producción etnográfica de conocimiento está relacionada con el surgimiento de iniciativas y negociaciones conjuntas que involucran redes sociales locales y transnacionales, así como colaboraciones transculturales, que desafían la idea de que el video responde únicamente a los intereses propios del investigador/realizador (Pink 2001, 84). La colaboración intersubjetiva entre los realizadores y los informantes es fundamental para entender las nuevas formas de producción de conocimiento por medio de los canales audiovisuales; más aún en contextos específicos de violencia y conflictos sociales, donde la población ha resultado directamente afectada y, por tanto, existe un mayor interés en participar en la construcción de las memorias y perspectivas sobre las experiencias en medio del conflicto, así como en versiones no hegemónicas sobre los hechos.

Un ejemplo que ilustra la idea de que la colaboración intersubjetiva que ha heredado la mayoría de documentales interactivos es útil para explorar formas de construcción y reconstrucción de memoria desde diferentes perspectivas es el documental interactivo *Malvinas 30*, realizado en 2012 (figura 2). El objetivo principal de este documental fue dar cuenta de las diferentes versiones y posiciones acerca del conflicto por las islas Malvinas ocurrido en el año 1982. El proyecto permitió, durante cuatro meses, proponer una nueva forma de contar la historia de la guerra “en tiempo real”, reviviendo los hechos en las mismas fechas en las que ocurrieron, pero treinta años después. El documental combinó diferentes recursos como entrevistas, redes sociales, espacios de participación, piezas audiovisuales e infografías interactivas. El público objetivo de este proyecto fueron precisamente los más jóvenes, aquellos que saben de la guerra solo por referencias históricas. Por ello, con la intención de promover una inmersión en la historia que recreara las sensaciones de

aquellos que la vivieron en carne propia, la narración de los hechos es en tiempo presente. El documental emitió fragmentos de vídeo y audio de la guerra que fueron transmitidos por los medios de comunicación en su momento, de tal manera que coincidieran en día y hora con la emisión original, solo que treinta años después.

Con esta propuesta intentamos romper con el esquema tradicional del documental donde el espectador observa una realización durante un lapso de tiempo y debe imaginar que eso que está viendo sucedió en algún momento de la historia. Malvinas 30 contó lo que estaba sucediendo, el presente del año 1982 a través de diferentes realizaciones multimedia, recursos periodísticos y, por supuesto, alimentado por la participación activa de los usuarios en redes sociales. [...] Las redes sociales serán parte fundamental del proyecto, servirán para narrar en tiempo real el conflicto, publicar voces en primera persona y generar participación e interactividad con los usuarios. Desde la cuenta @Malvinas30 se publicarán en Twitter las alternativas de la guerra y lo que la prensa argentina y extranjera comentaba, además se transmitirán en streaming programas de tv de la época para que el usuario pueda observar cómo se informaba la sociedad argentina en ese momento (Álvaro Liuzzi, director del documental)<sup>7</sup>.

Figura 2. Interfaz del documental *Malvinas 30*.



7 <http://www.malvinastreinta.com.ar/que-es-m30/>

Como puede verse, en la esquina superior derecha de la figura 2, hay un cuadro con el título “participación” que dice “todos somos Malvinas 30”. Este espacio permitió que los usuarios compartieran sus experiencias relacionadas con la Guerra de las Malvinas enviando textos, cartas, fotografías o cualquier otro tipo de información que creyeran pertinente para revivir, recordar y reflexionar sobre lo sucedido. Adicionalmente, el documental utilizó la red social Twitter para contar la historia como si estuviera pasando en tiempo real; así, tanto ex-combatientes como civiles y periodistas tomaron parte en el proyecto e interactuaron para contar sus vivencias, recuerdos y anécdotas desde diferentes perspectivas. Aquí cabe resaltar que la participación no se redujo a un simple comentario por parte de los usuarios, sino que se creó un diálogo entre las diferentes posturas que propició una interesante retroalimentación respecto a la historia que los medios de comunicación habían contado. El siguiente fragmento, extraído de la sección “participación” de la página del documental, muestra hasta qué punto llegaron a involucrarse algunas personas como Gabriel Beber, un ex-combatiente que decidió participar en el documental por medio de Twitter para dialogar consigo mismo treinta años después:

[...] Twittear para mí fue como un juego de roles con ese yo de 18 años, intentando ponerme en ese lugar como si no supiera el final y ser fiel a lo que leía, y a lo que la lectura de las cartas disparaba en mi memoria. Limitación obvia es que mi uso de las redes no es el de alguien de 18 años. Al enterarme de Malvinas 30 lo difundí entre otros excombatientes, pero se nota que la nota que toco resonó en mí, pero no en otros, me hubiera gustado encontrarlos en la interacción<sup>8</sup>.  
(Gabriel Beber, ex-combatiente Clase 63 del gada 601 de Mar del Plata)

El hecho de hacer una producción con una dinámica que apela a la inmersión de los usuarios a partir de varios canales de información, así como el énfasis en la importancia de la participación activa de estos, dice mucho acerca de la intención de este documental de estimular reacciones críticas y constructivas en sus públicos y de abrir espacios de debate para personas con estos intereses colectivos, es decir, quienes desean

---

8 Puede encontrarse la nota completa en el siguiente enlace <http://www.malvinastreinta.com.ar/twittear-fue-como-un-juego-de-roles/>

que sus voces lleguen mucho más allá que un simple comentario. Esto es precisamente la creación de un público recursivo, pues las audiencias dejaron de ser pasivas y empezaron a discutir y a reflexionar en torno a un tema que era interesante para todos.

Lo significativo de este documental es que la participación puede ser leída en términos de información etnográfica para explorar las formas de producción de conocimiento por medio de herramientas audiovisuales. Sin embargo, es importante resaltar que las potencialidades de *Malvinas 30* también pueden ser exploradas por formas más tradicionales de producción audiovisual. Como ejemplo de esto se encuentran dos proyectos de video colaborativo que han producido material de archivo de investigación. Estos proyectos han sido guiados por las intenciones tanto de los investigadores como de los informantes, y, además, han respondido también a las demandas de las *culturas visuales* tanto de los académicos como de los informantes sin necesidad de implementar una plataforma interactiva. Uno de los casos más reveladores es el del proyecto de Ferrándiz (1996, 1998) acerca de las ceremonias espiritistas en Venezuela, en el cual nos llama la atención la forma como el video ha sido desarrollado a partir de la intersubjetividad entre el realizador y los informantes. En el proyecto, los informantes tuvieron la posibilidad de coger la cámara y decidir qué filmar, lo cual resultó muy interesante no solo para analizar las diferentes narrativas visuales que se crearon dependiendo de la persona que tuviera el control de la cámara, sino también porque permite apreciar la continuidad generada entre el hecho de filmar y las actividades rituales en sí, pues la cámara terminó convirtiéndose en parte del material cultural del ritual, y su capacidad de grabar en un aspecto importante para la ceremonia (Pink 2001, 85). Un segundo ejemplo es el proyecto realizado por Barnes, Taylor-Brown y Weiner sobre madres con VIH, a partir del cual es posible comprender cómo la realización de video puede ser una estrategia de empoderamiento que ofrece la oportunidad a los grupos marginados de entender y reproducir su mundo de un modo que difiere de la representación dominante de los medios masivos. El conocimiento, entonces, es producido no *sobre* sino *por* las mujeres, y son ellas mismas las que están situadas en el centro de la elaboración de ese conocimiento (Pink 2001, 86). Así, entonces, aunque sea posible lograr este tipo de resultados mediante formas tradicionales de producción audiovisual, el mérito del documental interactivo es que

esos resultados son constitutivos del mismo, es decir, por definición la co-creación es parte del proceso de documentar.

#### LA ETNOGRAFÍA EN LA ERA DIGITAL

La influencia de las nuevas tecnologías en la etnografía contemporánea es un punto interesante que debe ser considerado. Christopher Kelty (2009) analiza la noción de trabajo de campo en la era del Internet: de las notas de campo a los blogs, de leer cartas escritas a escuchar y observar, del análisis de información cualitativa a las entrevistas colaborativas, y de la circulación de los borradores de proyectos entre informantes e investigadores a las páginas web colaborativas. A partir del análisis de dos proyectos relacionados con la investigación etnográfica sobre la ética y la política en la ciencia y la tecnología (EPIT y EPNANO), Kelty afirma que el concepto de *composición* es más inclusivo que el de escritura, pues abarca pinturas, imágenes, trabajos musicales y softwares, entre otros formatos que no encuentran espacio en la organización textual y narrativa del lenguaje escrito. El medio escrito hace a un lado la pregunta sobre cómo otro tipo de objetos forman parte de un proyecto etnográfico (Kelty 2009, 186).

La composición es una práctica que se cruza entre la escritura entendida como una artesanía artística y la investigación entendida como innovación conceptual (o más específicamente, como trabajo de campo entendido como un encuentro epistemológico y una plataforma para el trabajo conceptual compartido). (Kelty 2009, 187)

En consecuencia puede afirmarse, de acuerdo con lo argumentado por Kelty, que los documentales interactivos pueden ser estudiados a partir de la noción de composición para profundizar en las diferentes posibilidades de innovación conceptual que pueden surgir de la investigación a partir de pinturas, imágenes, videos, sonidos y plataformas digitales.

Me gustaría detenerme aquí para analizar la propuesta de Reportaje 360° del diario colombiano *El País* de la ciudad de Cali, el cual, enmarcado en la apuesta por la evolución del periodismo, tiene la intención de hacer uso de los nuevos medios para crear reportajes con 360° de perspectiva. En el reportaje “Detrás del camuflado” (figura 3) hay diversos tipos de materiales: entrevistas en audio y video, textos e imágenes. Estos fueron resultado de la convivencia durante setenta y dos horas de los periodistas de Reportaje 360 con los miembros del Batallón de Alta Montaña N.º 3,

Rodrigo Lloreda Caicedo. Este proyecto tiene la intención de mostrar desde diferentes ángulos cómo vive un soldado colombiano, cómo entrena, qué piensa y qué siente. Lo interesante de este reportaje es que no pretende ser una pieza periodística convencional, sino que se propone cubrir el hecho a partir de diversas perspectivas y versiones acerca de este, lo cual obliga a considerar la opinión del espectador como una parte fundamental en la construcción de la narrativa<sup>9</sup>.

La figura 3 muestra que en el menú de participación se despliegan varias opciones de envío: comentarios, videos y fotos, lo cual sirve como ejemplo de lo que Kelty llama colaboración y composición, ya que este reportaje propone una construcción colectiva de una narrativa mucho más inclusiva que la de la escritura (Kelty 2009, 186). Esto incentiva la colaboración en varios sentidos, estableciendo vínculos entre los investigadores, entre estos y los informantes, y entre estos dos primeros con los usuarios, con el objetivo de construir conocimiento de forma colectiva mediante el entrecruzamiento de diferentes versiones y puntos de vista. Si bien este es un reportaje periodístico, puede ser analizado bajo categorías antropológicas para entender otras formas de construcción de conocimiento a partir de la interacción y participación de diferentes actores mediante diferentes técnicas. En este sentido, Gifreu afirma que “los nuevos mecanismos retóricos e interpretativos que conlleva la escritura no secuencial alteran la epistemología de los modelos textuales ya conocidos: impiden dejar en manos del periodista el control total sobre el sentido final del texto y fomentan una vinculación de diferentes tipos de discursos y géneros que diluye los límites estrictos entre unos y otros” (2013, 146).

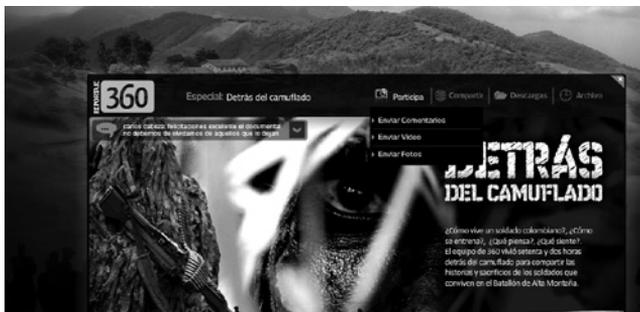
El reportaje 360° “Detrás del camuflado” tiene el potencial de creación de públicos recursivos interesante, no solo por el modelo que utiliza para informar, el cual abre un espacio para que el espectador proponga retroalimentación de la información recibida, sino también por la pertinencia del tema dada la situación por la que está pasando

---

9 Larrondo y Díaz (2011) se refieren a los trabajos del noruego Martin Engebretsen (1999) sobre las *hypernews* como el origen de esta aproximación empírica a hipertextos informativos. Según ellos, esta posibilidad ha sido desarrollada en España por Sonia Pérez Marco (2004) para el análisis de la noticia, por Rafael Cores (2004) para el estudio de la infografía multimedia y por Ainara Larrondo (2010) para el estudio de hipertextos complejos asimilables en sus fines y funciones en el reportaje.

Colombia en estos momentos, a saber, el fin de una guerra que ha durado más de cincuenta años, y la coyuntura de reconciliación que eso implica, lo que hace deseable conocer la vida militar para entender su posición frente a lo que está viviendo el país. Esto con el objetivo de debatir desde las diferentes perspectivas cómo sería posible llegar a un acuerdo, y cuáles serían alternativas a la lucha armada, pues pronto ya no habrá un enemigo que enfrentar.

**Figura 3.** Interfaz de “Detrás del camuflado”.



Existen, pues, muchas estrategias para explotar el potencial de investigación de las herramientas audiovisuales. En primer lugar, la cámara puede ser utilizada por el investigador como un instrumento para llevar a cabo una observación conjunta entre el realizador y los informantes, es decir, transgredir los límites de la observación participante hacia algo que podría denominarse una auto-observación. En segundo lugar, el video puede servir como un diario etnográfico de campo que permite tomar notas o grabar ciertas situaciones o actividades, así como resaltar detalles visuales importantes que se escapan a la escritura y al audio. Por último, mostrar el material audiovisual a los informantes puede ser también una parte interesante del proceso de investigación, dado que permite retroalimentar y complementar lo que fue observado por el lente del investigador. Sin embargo, el hecho de que el paradigma de la representación haya pasado a un segundo plano, gracias a las nuevas lógicas que trajo la era digital, no debe llevarnos a ignorar que todo material visual debe ser tratado como una representación, por más participación y colaboración que haya tenido por parte de los informantes; y su análisis, por tanto, debe tomar en cuenta las colaboraciones y las estrategias de auto-representación que hicieron parte del proceso (Pink 2001, 88).

#### 4 RÍOS: INTERACTIVIDAD, RECURSIVIDAD E INSTRUMENTO ETNOGRÁFICO

Aunque los ejemplos que he examinado a lo largo de este artículo han sido muy útiles para entender muchos de los conceptos, nociones e ideas que han sido objeto de reflexión en la literatura sobre documentales interactivos, es preciso aclarar que solo encontré un proyecto que cumplió plenamente con todo el potencial del documental interactivo que he presentado aquí<sup>10</sup>. Considero que un análisis de este me permitirá mostrar de forma más concreta la materialización de algunas de las potencialidades que he señalado a lo largo de este artículo.

Figura 4. Interfaz del documental transmedial *4 Ríos*<sup>11</sup>.



10 La sección de documentales interactivos del National Film Board de Canadá incluye varios con alto nivel de interactividad. Destaco *A Journal of Insomnia*, una experiencia colaborativa en la cual los insomnes son al mismo tiempo espectadores y actores de una gran plataforma interactiva mediante la cual comparten sus experiencias de insomnio. Así, un problema que parece ser tan individual y, quizás, tan íntimo, se transforma en una experiencia colectiva. Este documental va más allá de contar historias; sirve como plataforma para generar conexiones entre los usuarios. Aunque no está directamente relacionado con contextos de conflicto y violencia, este parece ser un escenario perfecto para la creación de públicos recursivos.

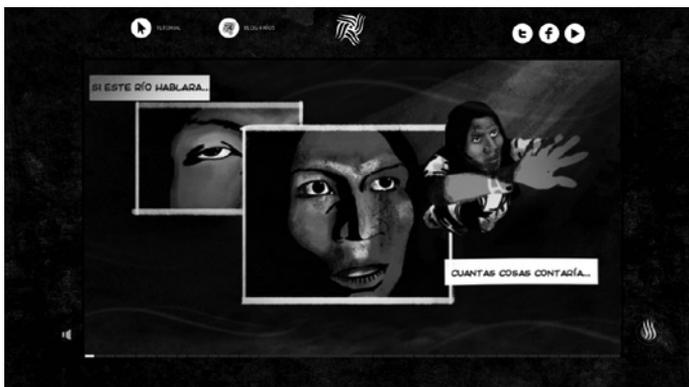
11 El texto en la parte inferior de la imagen dice: “4 Ríos es un proyecto transmedia que cuenta historias del conflicto armado en Colombia usando diversas plataformas. Este desarrollo hace parte de un conjunto de expansiones que se completan con un cortometraje, un cómic interactivo publicado en [www.4rios.co](http://www.4rios.co), un cómic impreso y una maqueta con realidad aumentada”.

El documental interactivo y transmedial *4 Ríos* (figura 4) tiene como objetivo narrar historias basadas en el conflicto armado en Colombia y expandirse en diferentes plataformas, tanto físicas como digitales, para proponer nuevas maneras de interactuar con los usuarios.

El proyecto “4 Ríos” narra historias, hechos y sucesos alrededor del conflicto armado en Colombia desde un enfoque artístico, comunicativo, social y tecnológico que busca ofrecer diversas experiencias de inmersión y construcción junto a los usuarios y visitantes del proyecto por medio del uso de diversas herramientas, plataformas, medios y servicios<sup>12</sup>.

Este documental puede clasificarse como relacional, porque funciona como un sistema que demanda agencia y participación activa de más de un tipo de participante, por tanto, el potencial que tiene de establecer vínculos y relaciones entre las personas es muy alto. Esto se debe a que la plataforma facilita la participación de los usuarios, ya que todo el tiempo se encuentra un botón en la parte inferior derecha que conduce inmediatamente a la sección de “flujo de memoria” (figura 5).

**Figura 5.** Botón esquina inferior izquierda que lleva al “flujo de memoria”.



En la sección llamada “flujo de memoria” (figura 6) está abierto un espacio para que los usuarios participen de tres maneras diferentes: escribiendo, dibujando o grabando un audio. Así, los puntos de colores

12 <http://4rios.co/blog/proyecto/>

que se mueven permanentemente por toda la pantalla son memorias que han dejado los usuarios que han participado e interactuado con el documental. A continuación presento algunos fragmentos recogidos:

Olvido: parece que la comodidad en que vivimos no nos permite ver ni sentir en parte sufrimiento de otros seres lo bueno de este proyecto es que nos invita a no olvidar y a un proceso de reflexión  
(Juan Tutarozza, miércoles 8 de abril de 2015).

Nuestra sangre: ver historias, contar hechos pasados que de alguna u otra forma hacen parte de nosotros y aunque no queramos están en nuestras vidas, de acuerdo a esto me parece una forma útil y creativa de mostrar los acontecimientos, sin necesidad de ver pornomiseria para entenderlo.

(Yennifer Cárdenas, miércoles 8 de abril de 2015)

El agua del río Ariarí se revuelve con sangre: después que el entonces presidente Álvaro Uribe declarara la guerra a las FARC-EP y directamente a los campesinos de la pasada zona de distensión familias completas fueron masacradas por los paramilitares que operaron en conjunto con el ejército nacional y la policía. Es triste recorrer sus sábanas desoladas o en manos de terratenientes. Hoy más que nunca seguimos resistiendo a la guerra y la persecución por simplemente vivir en zonas de conflicto.

(Jeferson, domingo 30 de agosto de 2015)

**Figura 6. “Flujo de memoria”.**



Finalmente, pude identificar, de acuerdo con los testimonios de la gente que participó, que el tema que este documental aborda es muy

sensible para la población colombiana, lo cual permite suponer que en general sería así para todos los documentales realizados en contextos de violencia y conflicto. Pese a esto, la participación es significativa porque es un tema que ha afectado la vida de un gran número de personas tanto en el plano económico como social y político. *4 Ríos* crea una experiencia colaborativa en donde las personas son al mismo tiempo espectadores y co-creadores de una gran plataforma interactiva compuesta por impresiones y reflexiones sobre sus propias experiencias y perspectivas sobre el conflicto. Así, entonces, juntando una temática tan sensible con una alta complejidad de la plataforma en términos de interactividad, fue creado un ambiente propicio para la conformación de públicos recursivos.

#### CONSIDERACIONES FINALES

En este artículo he hecho un recorrido por gran parte de la literatura existente sobre documentales interactivos. He basado mi argumento en los conceptos, nociones y categorías que esta literatura ha analizado y los he explorado mediante el estudio de cuatro ejemplos de documental interactivo latinoamericanos realizados en contextos de violencia y conflicto, todo lo anterior con el fin de demostrar de qué manera los avances tecnológicos y, en especial, el Internet han ocasionado que se trasciendan algunos paradigmas y surjan asimismo nuevos problemas en la antropología y etnografía contemporánea.

Me gustaría dejar claro que, si bien está en auge la realización de este tipo de proyectos en Latinoamérica, todavía falta explorar de manera más profunda la interactividad para generar un espacio propicio para la creación de públicos recursivos. Cuando la colaboración sea no solo en términos de contenido, sino también en términos de compartir la gobernanza del proyecto, será posible que lo que he propuesto en este artículo llegue a ser realidad. La dimensión experiencial descrita por Gaudenzi (2013) en su tesis es clave para lograr que la audiencia se involucre más con el proyecto; y la colaboración y composición propuestas por Kelty (2009) deben establecerse como elementos fundamentales en la realización de un documental interactivo para estimular la participación de la audiencia en todos los procesos de creación del mismo, y no solo al final como una simple retroalimentación. Así, entonces, mi intención no es eliminar el tema de la representación, pues este seguirá presente cada

vez que se hable de documentar la realidad; sin embargo, sí considero que el problema fundamental del documental en la era digital es la creación de públicos recursivos y la implementación de las estrategias para lograrlo.

No obstante, es importante tener una visión crítica de las posibilidades del medio digital como forma de expresión democrática en general. Por ejemplo, no debemos ignorar que este se diseña y desarrolla en espacios de poder y campos de confrontación en los cuales se mueven grupos de interés. Al respecto, Gifreu alerta acerca de la sobrevaloración de las cualidades emancipatorias de este género: “es cierto que las nociones idealistas de los espacios de los medios de comunicación con carácter verdaderamente de colaboración todavía no se han visto, aunque no hay duda de que el potencial de estos espacios existe” (2013, 315). “[Es preciso] subrayar en este punto que la capacidad de reordenar o elegir un propio camino a través del material no significa necesariamente una democratización” (2013, 316).

Antes de finalizar quisiera resaltar la importancia de realizar este tipo de investigaciones de corte antropológico en la era digital, pues este nuevo campo está lleno de espacios interesantes por explorar y ofrece infinitas posibilidades para el replanteamiento de las formas de hacer investigación etnográfica. Evidentemente, queda mucho por analizar acerca de los temas tratados en este artículo, precisamente por la velocidad con la que se están moviendo estas nuevas plataformas. Con respecto a estas nuevas formas de investigación, Kelty habla de dos grandes retos que afronta la etnografía contemporánea: 1) hacer visible el proceso y los materiales que constituyen el trabajo, es decir, documentar de alguna forma el trabajo de conceptualización que se dedica a los artículos valiosos, libros y conceptos desarrollados por el antropólogo; y 2) mantener abierta la posibilidad de que la investigación tome nuevas direcciones que de otro modo estarían impedidas por las exigencias de los artículos individualizados y la producción escrita de libros (2009, 194).

Finalmente, en medio del debate generado alrededor de la tecnología y lo audiovisual, y su influencia en el trabajo etnográfico, resulta interesante pensar un documental interactivo que tenga el reto de enfrentar todos los paradigmas anteriormente expuestos. Es decir, que uno cuyo objetivo sea construir y retratar la realidad más que representarla, uno

que aproveche el potencial que ofrece el universo de lo audiovisual no solo para difundir información, sino como una metodología en sí de investigación, y, por último, uno que, situado en el escenario digital contemporáneo, explote su potencial etnográfico.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ardévol, E. (1995a). La mirada antropológica o la antropología de la mirada; de la representación visual de las culturas a la cámara de vídeo como técnica de investigación etnográfica (tesis doctoral). Recuperado de <https://asodea.files.wordpress.com/2009/09/antropologia-visual-tesis.pdf>
- Ardévol, E. (1995b). Tendencias teóricas y metodológicas en el cine etnográfico. En E. Ardévol y L. Pérez Tolón (Eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (pp. 11-29). Granada: Biblioteca de Etnología.
- Ardévol, E. (1996). El vídeo como técnica de exploración etnográfica. En M. García Alonso y A. Martínez Pérez (Eds), *Antropología de los sentidos: la vista* (pp. 79-104). Madrid: Celeste Ediciones.
- Arredondo, I. (1996). Dentro o fuera de la jaula: observación de los indígenas en el documental etnográfico. *Alba de América*, 14(26), 139-145.
- Dovey, J. (2014). Documentary Ecosystems: Collaboration and Exploitation. En K. Nash, C. Hight y C. Summerhayes (eds.), *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses* (pp. 11-32). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Engelbrechtsen, M. (1999). Hypernews and coherence. *Journal of Digital information*, 1(7), s.p. Recuperado de <https://journals.tdl.org/jodi/index.php/jodi/article/view/26/27>
- Galloway, A. y Wardm M. (2006). Locative Media as Socialising and Spatialising Practice: Learning from Archaeology. *Leonardo Electronic Almanac*, 14, 3-4.
- Gaudenzi, S. (2011). The I-Doc as a Relational Object. Recuperado de <http://i-docs.org/2011/09/08/the-i-doc-as-a-relational-object/>
- Gaudenzi, S. (2013). The Living Documentary: From Representing Reality to Co-creating Reality in Digital Interactive Documentary (tesis doctoral). Recuperado de <http://research.gold.ac.uk/7997/>
- Gifreu, A. (2013). El documental interactivo como nuevo género audiovisual. Estudio de la aparición del nuevo género, aproximación a su definición y propuesta de taxonomía y de modelo de análisis a efectos de evaluación,

diseño y producción (tesis doctoral). Recuperado de [http://agifreu.com/interactive\\_documentary/TesisArнауGifreu2012.pdf](http://agifreu.com/interactive_documentary/TesisArнауGifreu2012.pdf)

- Jackson, M. (ed). (1996). *Things as They Are: New Directions in Phenomenological Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Juhász, A. (2014). Ceding the Activist Digital Documentary. En K. Nash, C. Hight y C. Summerhayes (Eds.). *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses* (pp. 33-49). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Kelty, C. (2008). *Two Bits. The Cultural Significance of Free Software and the Internet*. Durham; Londres: Duke University Press.
- Kelty, C. (2009). Collaboration, Coordination and Composition. Fieldwork after the Internet. En G. Marcus y J. Faubion (Eds.), *Fieldwork Isn't What It Used to Be*. Ithaca: Cornell University Press.
- Larrodondo, A. (2010). Propuesta metodológica para una aproximación empírica a los géneros ciberperiodísticos. *ZER*, 15(29), 157-174.
- Larrondo, A. y Díaz Noci, J. (2001). La investigación del hipertexto periodístico: una propuesta de análisis. Documento presentado en el I Congreso Nacional de Metodología de la Investigación en Comunicación, Asociación española de Investigación de la Comunicación, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España. Recuperado de <http://www.upf.edu/depeca/GRP/cibermedios/larrondo-diaz-noci-la-investigacion-delhipertexto-periodistico.pdf>
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Marcus, G. y Fischer. M. M. J. (1986). *Anthropology as a Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Science*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maturana, F. y Varela H. (1973). *De máquinas y seres vivos: una teoría sobre la organización biológica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Nash, K. (2014). Clicking on the World: Documentary Representation and Interactivity. En K. Nash, C. Hight y C. Summerhayes (eds.), *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses* (pp. 50-66). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Nash, K., Hight C. y Summerhayes, C. (eds). (2014). *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses*. Nueva York: Palgrave Macmillan. doi: 10.1057/9781137310491
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

- Pérez Marco, S. (2004). El concepto de hipertexto en el periodismo digital: análisis de la aplicación del hipertexto en la estructuración de las noticias de las ediciones digitales de tres periódicos españoles (www.elpais.es, www.elmundo.es, www.abc.es) (tesis Doctoral). Recuperado de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/inf/ucm-t26795.pdf>
- Pink, S. (2001). *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. Londres: Sage.
- Pink, S. (2006). *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. Londres: Routledge.
- Ruby, J. (1995). Revelarse a sí mismo: reflexividad, antropología y cine. En E. Ardévol y L. Pérez Tolón (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Biblioteca de etnología.
- Schlenker, J. (2009). La difícil tarea de documentar: Sans Soleil y News From Home, dos propuestas poco ortodoxas de representación. *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología*, 9, 199-215.
- Sedeño Valdellós, A. M. (2004). Lo visual como medio de reflexión antropológica. Cine etnográfico versus cine documental y de ficción. *Gazeta de Antropología*, 20, 1-9.
- Stoller, P. (2009). Reconfigurar la cultura. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 8, 12-31.

## FILMOGRAFÍA

- Cizek, K. (directora). (2010). The Thousandth Tower. Disponible en <http://highrise.nfb.ca/thousandthtower/>
- El País S. A. (producción). (2010). Detrás del Camuflado. Disponible en <http://www.elpais.com.co/reportaje360/ediciones/detras-del-camuflado>
- Liuzzi, A. (director). (2012). Malvinas 30. Disponible en <http://www.malvinastreinta.com.ar/>
- Sierra, G. (director). (2009). Ay México lindo: la narco guerra. Disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2009/04/27/conexiones/mexico.html>
- Sweeney, H. (director). (2013). A Journal of Insomnia. Disponible en [insomnia.nfb.ca](http://insomnia.nfb.ca)
- Tobar, E. M. (director). (2011). 4 Ríos. Disponible en <http://4rios.co/>

# ANTROPOLOGÍA EN IMÁGENES





**SAAKHELU: MEMORIA DE RESISTENCIA**

---

*Estética y política de una emergencia no experimental*

---

JUAN PABLO GÓMEZ RAMÍREZ\*

Universidad Nacional de Colombia

\*jgomezr@unal.edu.co

El registro del ritual *Saakhelu* del año 2014 revela el compromiso que implica para las comunidades indígenas del Cauca el rescate de tradiciones culturales como parte de un proceso armónico sociopolítico y cosmogónico. Debido a la disputa sobre el territorio, la expresión cultural aparece como una forma de construir el espacio social, lo que permite adoptar perspectivas autónomas acerca de cómo vivir y cómo tejer planes de vida en medio de conflictos de diversa índole. La comunidad nasa tiende cada vez más a constituirse como una nación, sin que ello implique necesariamente una disputa con la nación colombiana. Esta comunidad ha expandido su voz, formando un sujeto colectivo, que emerge con un sinfín de enseñanzas en un momento coyuntural para el país. La necesidad de estimular los puentes culturales de comunicación para la construcción de paz y la expresión de armonía en los territorios es lo que se inspiró la narrativa de este ensayo

#### DESCRIPCIÓN

El Estado Soberano del Cauca, desintegrado entre 1886 y 1910, agrupaba los actuales departamentos de Chocó, Caquetá y Pasto ¿Cuánto hay en común hoy con sus antiguos integrantes? ¿Qué tanto se tiene en cuenta esta parte de la nación para la construcción de paz? Es esta herencia común la que exige ser reconocida en su diversidad cultural, política y social, en cuanto que es una deuda pendiente para la construcción de la nación colombiana incluyente que pregonó la Constitución Política.

El departamento del Cauca es un lugar geoestratégico donde coexisten diversos actores de toda índole que buscan establecerse en este lugar: las insurgencias, los empresarios de las drogas ilícitas, los empresarios del mercado transaccional, los campesinos y las resistencias indígenas.

Son estas últimas, las resistencias indígenas, las que han optado por apropiarse del territorio poniendo en práctica el plan de vida que rememoran y reescriben en medio de las coyunturas del presente. La construcción de un espacio imaginario y cultural se manifiesta con mayor contundencia en el norte del Cauca, en donde, desde los años setenta y en medio del conflicto, hace presencia y moviliza sus fuerzas la organización política CRIC.

Los acontecimientos aquí registrados ocurrieron en el resguardo de López-Adentro (norte del Cauca) entre los días 8 y 11 de agosto de 2014. El *Saakhelu* contiene gran riqueza cultural y es una de las formas

en que la comunidad nasa apropia el territorio y construye un espacio social con matices y valores distintos a los hegemónicos. El pueblo nasa es construido como nación y pueblo mediante un proyecto de sociedad que no parte de referentes externos, sino que busca sus raíces originarias y, partiendo de allí, asume su presente como la forma de figurar el futuro.

En consecuencia, el macizo colombiano, epicentro de la división de las tres cordilleras que atraviesan el territorio colombiano, aparece como el lugar en el cual la construcción de paz es indispensable, pues, empleando una metáfora, cada una de las cordilleras puede llevar desde allí un mensaje de nuevas prácticas sociales, de un nuevo tejido social, al resto del país. Son las montañas de Colombia las que han albergado las historias que no hacen parte de los anaqueles oficiales y, por el contrario, están sumergidas en la estigmatización de los medios masivos, que son la de voz de propuestas segregacionistas que postulan dividir la población de ese departamento por criterios de raza o casta.

Son las luchas impregnadas de resistencia las que forman parte del momento ritual, es decir, prácticas que llevan a la reflexión colectiva acerca del pasado y el futuro desde el presente que fija sus ojos nuevamente en el pasado emergente. Estas resistencias son el tejido social en elaboración y, a la vez, la sobrevivencia de tradiciones preexistentes, son los antiguos que no quieren extinguirse por una selección cultural que no perdona la debilidad y los obliga a hacerse fuertes. En últimas, es la fortaleza de la praxis la que con pocas palabras exalta a cada uno de los que murió como individuo.

NOTA: este ensayo parte de la observación de un testigo implicado, no de un agente etnográfico que intentaba recabar en lo íntimo para poder aprender una u otra forma de captar a Otro. La narrativa de este escrito es abierta en cuanto plasma saberes de uno y otro lado. Su estructura está basada menos en la certeza que en la complementariedad de ignorancias.



Figura 1. Puerta de López-Adentro



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez

López-Adentro es el anfitrión de la fiesta mayor del pueblo masa, el *Saakhelu* —ofrenda a la Madre Tierra—; los resguardos vecinos se organizan para asistir, son miles de personas las que hacen presencia, son cientos los indígenas articulados al proceso político, cultural y cosmogónico llevado a cabo por la organización indígena que ha persistido en su lucha durante siglos y que en la contemporaneidad, desde los años setenta, está articulada en el CRIC, así lo revela el rojo y verde que adorna la entrada a este resguardado.

Figura 2. *Yase Aknxi*, 'Punto de registro'



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez

El punto de registro es ocupado por los más jóvenes, ellos son los encargados de escribir los nombres de las personas que vienen de lugares vecinos, pero también de aquellas que vienen de muy lejos. En todo caso, sean cuales fueren los nombres que allí se escribieron y lo diverso de las tierras de donde provenían sus portadores, el punto de encuentro tiene un letrero que hace palpable la necesidad de nombrar las cosas en una lengua propia, ese lugar denominado *Yase Aknxi*.

Figura 3. Bienvenidos al territorio



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez

El resguardo indígena de López-Adentro hace sentir, desde el primer contacto de sus visitantes, la cosmovisión que resguarda el saber de los mayores. El refrescamiento da la bienvenida a compañeros de los resguardos vecinos, a los más pequeños integrantes de la comunidad nasa, limpia y reactiva. El Saakhelu inicia y todos ocupan un lugar para trabajar: la minga para la celebración ha comenzado.

Figura 4. Bebida del refrescamiento



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez

En las canoas que se aprecian en la foto se guarda la preparación, hecha de maíz líquido, que será bebida por las personas que ya pasaron por el refrescamiento. El *The Wala* como médico tradicional es el encargado de repartir esta bebida e iniciar el ingreso al territorio. Unas canoas similares guardan la chicha en el *Kanuw Yat*, que es el lugar donde fue preparada esta bebida que será consumida por los asistentes al evento. Esta bebida tradicional acompaña la celebración, todos pueden ir a ese lugar y beberla.

Figura 5. Trapiche y destilación: chirrincho



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez

Con el trapiche ‘*Klapicxi*’ son extraídos los jugos de la caña de azúcar que serán destilados de manera artesanal para preparar el chirrincho. El chirrincho es una bebida un poco más fuerte que la chicha y se destina para los mayores; este licor tiene un lugar el *Beka Yat*. Los trabajadores de los ingenios y las tierras son los ejes fundamentales de la resistencia al monocultivo de caña que se extiende en la región caucana y del Valle del Cauca.

Figura 6. Pensamiento, luchas y sonrisas



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez

En una cultura en la que la transmisión de la cosmovisión no engrasa las filas de libros inertes, son los mayores los que guardan en su memoria individual la memoria colectiva; en otras palabras, son los que recrean los imaginarios indígenas, los expresan con sus prácticas, sus pensamientos, sus luchas con el puño en alto y su forma de reír a la vida.

Figura 7. Resistencias e inclusión



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez

Los afrocolombianos también forman parte del proceso cosmogónico nasa, lo que pone de manifiesto la diversidad del departamento caucano. Guapi y Timbiquí, lugares del pacífico igualmente majestuosos culturalmente, envían emisarios al *Saakhelu* con mensajes de unidad. La urgencia de resolver el conflicto sociopolítico hace indispensable tener territorios armónicos, sin armas. Desde el norte del departamento caucano, el pueblo nasa envía un mensaje a sus ex integrantes Caquetá, Pasto y Choco.

Figura 8. *The Wala*, autoridad Espiritual.



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez.

*The Wala* son aquellos mayores que, por dones que manifestaron en algún momento de su vida o porque estuvieron cerca a otro médico tradicional y aprendieron sus enseñanzas, están encargados de esclarecer para su comunidad la guía de sus autoridades espirituales. En la figura 8 se observa la *Tulpa*, el lugar de reflexión dentro de la Casa de Pensamiento desde el corazón, y un médico tradicional haciendo una armonización. El *mambe* hace parte de este momento.

Figura 9. Sin cansancio



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez.

Un mayor con su tambora dispuesto a tocarla por horas mientras sus compañeros están en la misma disposición. Esta música es representativa de esa comunidad en particular, aunque es una evocación a la música andina. El macizo suena a chirimias que acompañan todo el ejercicio de ofrenda. Hay personas de las ciudades acompañando con mas música.

Figura 10. Guardia Indígena



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez

La guardia indígena es uno de los procesos más significativos en la construcción de paz que el pueblo nasa ha gestado especialmente en el norte del Cauca, en donde el miedo a las balas no existe “porque ellas buscan al que está armado” y, así, ni el Ejército Nacional ni los grupos insurgentes son enemigos que puedan ganar al espíritu guerrero de quienes hacen parte de estas filas. Los miembros de esta guardia son escogidos por las comunidades de las veredas. De ella forman parte niños, niñas y adultos, quienes unidos hacen de su territorio un espacio libre de armas.

Figura 11. *Saakhelu* es hembra, es Abuela



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez

Toda la comunidad en minga está organizada desde muy temprano en la mañana, el desayuno se recibe en la cocina comunitaria que ha sido organizada para alimentar a los asistentes. Después, la comunidad sale en busca del árbol que encarnará la autoridad espiritual. *Saakhelu*, en esta ocasión, es hembra; los hombres fueron quienes la cortaron y cargaron a junto a la Casa de Pensamiento. Elegida durante un año por los mayores, la abuela será el espíritu que se va para que la semilla se renueve, para que la tierra descanse de la producción industrial que la deteriora, para abrir el camino hacia la siembra sostenible. La noche llega. El día siguiente abre con la ofrenda.

Figura 12. Fuerza colectiva



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez

Todos los hombres pasaron por el *Saakhelu* y contribuyeron, por medio de la fuerza o el filo del hacha, a derrumbarlo. Al caer, otros árboles caen. Uno de los *The Wala* recoge las semillas del árbol accidentalmente destruido. Los demás armonizan la caída. La comunidad organiza lazos y postes para poder cargarlo. Las chirimfas suenan en armonía y a un mismo ritmo. La caminata hacia el resguardo empieza.

Figura 13. Mameo y coca



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez

El significado de la hoja de coca para los pueblos andinos ha sido malinterpretado, algunas veces de forma intencional, incluso muchas veces no se comprende la diferencia entre coca y cocaína. Si bien los indígenas la cultivan para su uso tradicional, el control del narcotráfico suele ser la excusa de los Gobiernos nacionales para ingresar en los territorios y para envenenarlos desde una avioneta; la disputa: apoderarse de esta hoja. El mameo es, tal vez, la práctica más persistente en el imaginario nacional acerca de los nasa.

Figura 14. Al ritmo de la chirimía



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez

Luego de traer al resguardo la abuela *Saakhelu* y de hacer ofrenda para el nuevo comienzo, la minga se concentra en la preparación de la comida. Cada quien, armado con su machete, golpea dos mesas de madera colocadas a lo largo de la Casa de Pensamiento, y, acto seguido, juntan sus melodías para cortar los alimentos al ritmo de la chirimía.

Figura 15. Casa de Pensamiento, Saakhelu y bandera



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez

La comunidad llevó a la abuela Saakhelu a través de las montañas, al epicentro del resguardo, la Casa de Pensamiento desde el corazón. El trabajo colectivo es el sentido mentado por los mayores, son ellos los que involucran a la comunidad en un saber que, contrario al de la cultura occidental, se guarda en la boca. La lluvia en medio del sol enaltece la bandera arcoíris de los pueblos indígenas, la lluvia son lágrimas de alegría y tristeza de un nuevo comienzo, la nueva siembra.



Figura 16. Ofrenda al *Saakhelu*

El cóndor se llevará la ofrenda que se pondrá en la cima del *Saakhelu*, es el espíritu de este quien renueva la tierra, las semillas. Así, un joven de otro resguardo subirá a lo alto del árbol resemebrado, pondrá en su cima partes de una res y las dejará allí para que el espíritu del cóndor se alimente y limpie el nuevo camino, la nueva cosecha. Es la limpieza del cóndor la que abre el nuevo camino.

Figura 17. Ofrenda al Saakhelw



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez

Figura 18. Ofrenda de la nueva semilla



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez

Después del encuentro del sol y la luna —‘Uma’ y ‘Tay’, creadores de los seres humanos—, de festejar el nuevo comienzo, de compartir las semillas de unos territorios con las de otros y ponerlas alrededor de la abuela espiritual, el portador del micrófono hace un alto en su discurso y pide que las semillas transgénicas no sean compartidas; esta es una indicación que surge del pasado para orientar el curso del presente. La guardia indígena es la encargada de proteger a la comunidad de diferentes peligros a los que podría estar sometida. Aquel día esta se organizó alrededor del *Saakhelu*, rodeándola con bastones de mando, que son el símbolo de su unidad, ese sujeto compuesto encierra la historia colectiva. Los mayores y *The Walas* hacen los rituales para completar la ofrenda.

Figura 19. Ofrenda de la nueva semilla



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez

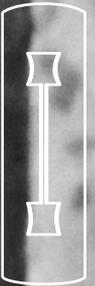
Figura 20. Ofrenda de la nueva semilla



Fuente: Juan Pablo Gómez Ramírez



# EN EL CAMPUS





## REFLEXIONES Y APUNTES SOBRE LA ANTROPOLOGÍA Y “LO VISUAL”

---

CATALINA CORTÉS SEVERINO  
Universidad Nacional de Colombia

**E**ste artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la articulación entre la antropología y “lo visual” a partir de mi experiencia e investigación durante los años que he dictado cursos y desarrollado proyectos de investigación-creación relacionados con dicho tema. Mis aproximaciones a la relación entre la antropología y “lo visual” han resultado de un constante diálogo entre el análisis sociocultural y los lenguajes estéticos. En este contexto, sitúo las prácticas visuales y etnográficas como formas de crítica cultural<sup>1</sup> en las cuales lo visual es concebido como un proceso sensorial incorporado y situado culturalmente (Espinosa y Schlenker 2009). Desde esta perspectiva, quiero realizar una reflexión sobre la necesidad de aproximarnos a otras epistemología(s) y posibilidades de producción de conocimiento desde otros lenguajes y gramáticas de sentido mediante metodologías críticas. Paralelamente, enfatizo los cuestionamientos, resultado de la aproximación teórica, metodológica, ética y política, acerca de lo que implica el uso de estos medios en la investigación antropológica, al igual que en la producción de significados culturales a partir de la visualidad.

Lo enunciado anteriormente, lo he ido desarrollando en mis cursos, en los cuales una de mis apuestas principales ha sido plantear a los estudiantes estas propuestas para trabajarlas, explorarlas y cuestionarlas a partir de sus experiencias singulares y de los retos conceptuales. En consecuencia, a lo largo del proceso en los cursos propongo explorar formas creativas de expresión, entre la escritura y las prácticas visuales (entendidas estas en un sentido amplio: entre lo sonoro y lo táctil), que

---

1 Por crítica cultural me estoy refiriendo a la articulación, coexistencia y elaboración conjunta de la teoría, la investigación y la creación. Paralelamente, este planteamiento refiere al carácter reflexivo y crítico de lo visual, lo sonoro y lo textual, en los que las diferentes estrategias son consideradas formas de intervención que operan dentro del eje político, estético y cultural.

provoquen, en palabras de Nelly Richard (2007), *inquietar* más que *aquietar* la mirada.

Para comenzar la reflexión sobre la antropología y “lo visual” es necesario mencionar que a lo largo de la historia de la disciplina antropológica siempre ha existido una relación con “lo visual”<sup>2</sup>; una relación entendida y practicada desde diferentes lugares, pero en la cual “lo visual” siempre ha sido un eje transversal. Si bien mi intención no es hacer un recuento de la historia de la antropología visual o de las diferentes relaciones que la disciplina ha establecido con “lo visual”<sup>3</sup>, sí creo necesario enunciar algunas de las principales relaciones que han surgido con “lo visual” a lo largo del desarrollo de la disciplina. Una de las relaciones más comunes con “lo visual” es como soporte, anexo o ilustración de las investigaciones antropológicas. La mayoría de las veces, el registro fotográfico o de video es utilizado como soporte del trabajo de campo para explicar la forma de cocinar de tal comunidad, los lugares donde viven las personas o los que fueron abandonados, las cosas que fabrican, los lugares de conmemoración, etc. Es decir, el registro visual hace parte de la recolección de datos. En las revistas de ciencias sociales cuando en algún artículo están incluidas imágenes, estas deben ser clasificadas como anexos e ilustraciones, y cada una de ellas cumple alguna función respecto a lo escrito. En consecuencia, la imagen siempre está sometida al texto. En esta relación me intriga la manera en que la imagen termina siendo vista como un elemento “peligroso”, es decir, su significado tiene que estar definido por el texto para no permitir que pueda tomar otras direcciones. Otra de las relaciones que ha existido con “lo visual” es el registro como material de análisis, por ejemplo, en algunas de sus investigaciones, principalmente en Bali, Mead y Bateson<sup>4</sup> (1952) utilizaron las técnicas fotográficas y cinematográficas como instrumentos que les permitían estudiar el comportamiento observable fuera del contexto de estudio. Esta propuesta metodológica, basada en

---

2 Al hablar de “lo visual” me refiero a las formas como la disciplina ha entendido y utilizado la imagen, las formas de mirar y los medios audiovisuales.

3 Véase Sarah Pink (2006) para un resumen de la historia de la antropología visual.

4 Este es el link de una de las filmaciones realizadas por Mead y Bateson en Bali: <https://www.youtube.com/watch?v=4NqQ6KL-aUY>

dichas técnicas visuales, consistía en la creación de nuevos métodos para construir el conocimiento científico. Estas dos aproximaciones a “lo visual”, que han predominado en las ciencias sociales, vienen principalmente de una aproximación científica en la cual la imagen ha tenido que cumplir un rol de soporte, fuente de veracidad y legitimación de la realidad.

Desde la crisis de la representación de los noventa en las ciencias sociales y la emergencia del “lo reflexivo” y “subjetivo” en la investigación antropológica, la experiencia comienza a ser tenida en cuenta como base de la producción de conocimiento (Pink 2006). Es a partir de este escenario que las formas de producción de conocimiento comienzan a ser replanteadas y, de igual manera, empieza a ser tenida en cuenta la experiencia sensorial. Estos cambios permitieron que la relación entre la antropología y “lo visual” comenzara a tomar otros rumbos, los cuales, por un lado, desligarán a la imagen de su función de fuente verosimilitud y, por otro, orientarán la relación entre la antropología y “lo visual” hacia la epistemología de los sentidos (Seremetakis 1994), es decir, hacia una concepción de la imagen como forma de conocimiento y sentido. Como ya habrán notado los lectores, mi propuesta, esquematizada al comienzo del artículo, parte de esta perspectiva y apunta a realizar una reflexión sobre la relación entre la antropología y “lo visual” desde mi propia experiencia tanto como docente como en mi rol de investigadora-productora.

### “LO VISUAL”

Quiero detenerme y aclarar de qué forma estoy entendiendo “lo visual”, ya que, como hemos visto, este es un término que nos acompañará a lo largo del artículo. Mis cursos siempre comienzan por cuestionarnos qué entendemos por “lo visual”: es decir, de qué maneras comprendemos la visualidad, la mirada, los actos de ver, etc. Considero que este punto de partida es clave para examinar desde la antropología “lo visual”; y son los estudios visuales<sup>5</sup> los que nos ayudan principalmente en esta tarea. El punto de partida es “desnaturalizar la mirada”, al preguntarnos

---

5 Los estudios visuales surgieron como un cruce de disciplinas (la historia del arte, la estética, los estudios culturales, entre otras), cuyo objetivo es analizar la visualidad. Los estudios visuales tratan de “la vida social de las

qué implica mirar, ser visto o vista y mostrar desde las prácticas diarias del ver (Mitchell, 2002). Situarnos desde esta visualidad vernácula nos abre el campo para pensar en “lo visual”, ya que esta no corresponde únicamente con el registro, con diferentes medios como la fotografía o el video, de nuestra experiencia en campo ni tampoco con el producto final de la investigación, como un video etnográfico, que es la idea con la que llegan la mayoría de las veces los estudiantes de antropología. Más bien, pensar “lo visual” desde las prácticas cotidianas del ver nos permite reconocer que la mirada está formada e informada por lo cultural, lo biológico, la historia, las ideologías, los deseos, etc. Tenemos una capacidad específica de ver en medio de las posibilidades y limitaciones biológicas de nuestro cuerpo, por lo tanto, es necesario comprender que ese “ver” está conformado culturalmente, que nuestra percepción está construida. En consecuencia, el “mirar” no se podría entender por fuera de los aparatos y medios visuales, los ocultamientos, la contemplación, las cortinas, los espejos, las máscaras, es decir, los miles de elementos que nos hacen caer en cuenta de cómo “lo visual” también constituye lo social. En este punto, un campo que ha sido menos analizado en ciencias sociales aparece, a saber, la construcción visual de lo social, ya que nos hemos preguntado más por la construcción social de la visión, es decir, por cómo la visión es construida social y culturalmente. Estas dos caras de la misma moneda, estos dos modos de acercarse a “lo visual”, nos permiten darnos cuenta también de las relaciones específicas de poder que operan en la visualidad y en las prácticas culturales particulares.

Al comienzo de los cursos hago un ejercicio, propuesto por Mitchell (2002), que permite a los estudiantes cuestionar y problematizar la visión: ¿qué es la visión? ¿Cuál es su relación con el lenguaje? ¿Qué es una forma visual? ¿Tiene la visión historia? ¿Cuál es la relación de la visión con el resto de los sentidos? El ejercicio consiste en que los estudiantes presenten en la clase un ejemplo que permita “desfamiliarizar la mirada” y, así, darnos cuenta de cómo nuestra visión está constituida social y culturalmente y, al mismo tiempo, cómo lo social está constituido por lo visual. Durante estas sesiones han surgido ejercicios interesantes, por ejemplo, algunos estudiantes que trabajan la relación de la visión con

---

imágenes” y, en este sentido, analizan los procesos de construcción de la visualidad.

otros sentidos piden a sus compañeros que cierren los ojos y después pasan objetos con olores, la idea es atender a qué imágenes creamos a partir de esos olores, para después considerar las correlaciones que emergen entre el olfato y la visión. Los estudiantes también han propuesto ejercicios que tienen que ver con la relación entre visión y lenguaje; por ejemplo, marcar objetos con nombres que no corresponden a lo que su significado les determina. Al darles otro significado se genera, de este modo, una ruptura entre significado-objeto y visión. Son comunes también las propuestas que disocian lo visual y lo auditivo, lo cual permite crear asociaciones entre las imágenes y lo que escuchamos o viceversa; tales ejercicios van desde trabajos con sonidos e imágenes cotidianas hasta imágenes de publicidad y películas en relación con recuerdos de la infancia. Paralelamente, han surgido ejercicios que muestran que la visualidad tiene que ser pensada en el contexto de relaciones de poder, por ejemplo, la utilización de cámaras de vigilancia en espacios educativos y las relaciones y prácticas que surgen frente a dichos dispositivos. En general, estos ejercicios denotan de qué manera nuestra percepción está construida y, consecuentemente, cómo los actos de ver están atravesados por discursos, ideologías, relaciones de poder, memorias sensoriales, recuerdos, prácticas cotidianas y deseos.

Este planteamiento nos lleva a pensar “lo visual” más allá de la visión y la mirada y a adentrarnos en el cuerpo como lugar de referencia y percepción, es decir, el cuerpo como la esencia misma de la visión. En este punto, la crítica al ocularcentrismo del arquitecto finlandés Pallasmaa (2005) es clave. Ocularcentrismo es el término que él utiliza para referirse a la forma en que en occidente la visión ha sido situada como ajena a la experiencia sensorial y los conocimientos corporizados. En consecuencia, en el ocularcentrismo la vista ha sido considerada como el elemento fundamental para llegar a “la verdad” y a “la realidad”. En cambio, la propuesta de Pallasmaa es liberar el ojo de la epistemología/perspectiva cartesiana. Esta simplemente nos brinda una “visión enfocada”, expulsándonos del espacio y dejándonos ser simplemente espectadores a distancia. El autor cuestiona el ocularcentrismo desde la visión periférica, la cual tiene que partir de nuestra experiencia espacial y corporal. Es decir, es una visión que parte de nuestra integración y relación con el espacio.

Este “giro corporal” en “lo visual” nos lleva a situarnos no en un tipo de observación a la distancia, desprendida y objetiva; por el contrario, nos obliga a partir desde los conocimientos situados, como plantea Donna Haraway (1991), los cuales comienzan desde una forma de mirar y relacionarnos con el mundo no como algo ajeno, a la distancia, sino como aquello que nos afecta y al cual, a la vez, nosotros afectamos con nuestras miradas. La óptica que propone Haraway, en estrecha conexión con las políticas del posicionamiento, aspira a transformar los sistemas ocularcentristas del conocimiento y a plantear nuevas maneras de mirar. Con este objetivo en la mira, Haraway propone un posicionamiento en la relación subjetiva entre objeto y sujeto, en la cual el denominado *objeto empírico* no existe “ahí fuera”, sino que lo crea el encuentro entre objeto y sujeto, mediado por el bagaje que cada uno trae consigo en el encuentro. Esto transforma el análisis desde una “aplicación” instrumentalista hacia la interacción performativa entre el objeto, la teoría y el sujeto. Como nos lo recuerda la autora, el giro surge de la necesidad de visualizar de nuevo el mundo como un engañoso codificador con quien tenemos que aprender a conversar (Haraway 1991).

Esta perspectiva abre un espacio para repensar la investigación como un proceso de producción de conocimiento, un pensar en conjunto con otros (los sujetos de la investigación, la audiencia), en el cual el conocimiento va siendo construido por medio de diálogos, encuentros, acuerdos y desacuerdos. Es decir, un conocimiento emergente y relacional, a diferencia de un conocimiento ya dado y determinado, en el que la práctica etnográfica no consiste solamente en recoger datos y descripciones, sino también en ayudar a repensar y producir conceptos. Estos planteamientos nos conducen a la búsqueda de modelos de conocimiento académico antropológico que se van constituyendo continuamente y a lo largo de proyectos y economías de conocimiento más amplios y de largo alcance (Marcus 2012). Es decir, en la producción de conocimiento no es posible separar entre trabajo de campo y la vida misma, ya que la investigación es un proceso interpelado por las conversaciones cotidianas, las experiencias singulares, la vida en la universidad, las influencias musicales, cinematográficas, literarias, entre muchas otras experiencias estéticas que determinan nuestras producciones de conocimiento y sentido.

A partir de estos planteamientos, esta reflexión sobre “lo visual” en la antropología no queda reducida solo al campo de la antropología

visual, sino que también involucra discusiones y debates centrales para las teorías y metodologías antropológicas, por ejemplo, la pregunta acerca de otras epistemologías, la producción de conocimientos, la relación sujeto/objeto, los posicionamientos, entre otros. Estas reflexiones sobre “lo visual” también nos alejan de la consideración exclusiva de la mirada y nos llevan a entender “lo visual” mediante otros sentidos como el olfato, el oído, el tacto, es decir, “lo visual” como parte de la totalidad que es el cuerpo, la percepción y la experiencia. Estos planteamientos abren el campo para analizar la “impureza” de los medios y la cuestión acerca de cómo cada medio está conformado, a su vez, por otros medios, por ejemplo, cómo la visión está moldeada también por lo sonoro y lo táctil. Y, finalmente, otra de las inquietudes que acompaña estos planteamientos es cómo opera “lo visual” como metodología y medio de producción de conocimiento y sentido, punto que ampliaré a continuación.

#### ENTRE LA IMAGEN, LA ETNOGRAFÍA Y LO SENSORIAL

El interés de este ensayo es profundizar en las posibilidades que abren a la antropología visual estas reflexiones sobre “lo visual” y ampliar mis consideraciones sobre la función de las imágenes en la creación de sentido y en la producción de conocimiento (las epistemologías de lo visual). En cuanto a las imágenes, me propongo entenderlas, más allá de una representación de la realidad, como presentación, es decir, como capaces de crear otra realidad y de generar pensamiento crítico (Buck-Morss 2009; Gil 2010). Unas imágenes que nos permitan imaginar nuevas políticas de la mirada que insubordinen la visión frente a la espectacularización de las imágenes que aplaude el capitalismo de consumo. Imágenes que impulsen la desorganización de los pactos de las representaciones hegemónicas que controlan su uso social, sembrando la lucha y la sospecha (Richard 2007). En consecuencia, la urgencia de situar las imágenes más allá de su rol de simples “documentos de la realidad” u “objetos de consumo” deriva de su papel para repensar otros sentidos del presente. Las imágenes pueden ser utilizadas para pensar, pues son un término que media entre las cosas y el pensamiento, entre lo mental y lo no mental. Las imágenes permiten la conexión. Como herramientas de pensamiento, su potencial de producción de valor requiere que sean usadas creativamente, es decir, potenciando su capacidad de generar significado, y no simplemente de transmitirlo (Buck-Morss 2009).

Estas aproximaciones a “lo visual” y a la imagen abren espacios para repensar la práctica etnográfica al igual que su proceso de escritura, así como la posibilidad de trabajar entre diferentes formatos: lenguajes sonoros, fotografía, video y texto, entre otros. Como lo enuncia Marcus (2012), esto le plantea a la antropología desafíos acerca de las formas como produce el conocimiento. Desafíos que han pasado de los textos como reportajes de campo a la producción de los medios (textos en la red, formas de pensamiento colaborativo, articulaciones, trabajo conceptual alrededor de datos) dentro y junto al trabajo de campo. Paralelamente, demanda la profundización teórica sobre las nuevas posibilidades que abren estas aproximaciones a “lo visual” y a la imagen para complejizar las teorías sociales contemporáneas podría ser planteada.

Asimismo, desde esta perspectiva, propongo una reflexión acerca de las posibilidades de producción de conocimiento desde los medios mixtos. Por ejemplo, podemos ver cómo la práctica audiovisual no opera exclusivamente en el terreno de lo óptico, sino que llama “la atención a lo táctil, lo sonoro, lo háptico (sensorial) y al fenómeno de la sinestesia” (Mitchell 2002, 23). Esto nos lleva también a reflexionar sobre los elementos sensoriales y semióticos que componen los medios y a entenderlos dentro de una práctica social material; dicho de otro modo, nos lleva a pensar sobre los materiales y las tecnologías que intervienen en el medio, pero también acerca de las habilidades, los hábitos, los espacios sociales, las instituciones y los mercados (Mitchell 2002).

En este punto, también vale la pena aclarar el rol de la escritura en relación con esos otros lenguajes y medios, pues el proceso de escritura interactúa y hace parte también de dichas exploraciones no como algo separado, sino como una apuesta que puede ser trabajada conjuntamente, es decir, que la escritura también es una herramienta de conocimiento (Vasco 2003). En otras palabras, la apuesta por el despliegue de la escritura experimental puede articularse con lo visual, lo sonoro, lo táctil y lo háptico, y puede producir también nuevas situaciones, direcciones y problemas. En este sentido, la práctica de escribir es una herramienta fundamental para la experiencia que constituye la mirada antropológica (García Arboleda 2012). Por ejemplo, los diarios de campo son un instrumento reflexivo en el cual la tensión entre experiencia y reflexión, entre el ir y el venir, lo familiar y lo extraño

permanece latente. La escritura como práctica corporal hace parte de esa mirada encarnada en el cuerpo (Vásquez 1998), la cual nos brinda la posibilidad de construir nuevas realidades a partir de la fuerza que los hechos provocan en nosotros. La escritura nos abre posibilidades de trabajar con y desde la imagen, mediante los afectos, las tensiones y la imaginación. Así, desde este posicionamiento, los procesos de filmar, fotografiar, escribir y editar están permeados por esa materialidad de la mediación y las intensidades que se generan (Cortés Severino 2014).

La práctica etnográfica se enriquece con esta aproximación hacia la imagen y “lo visual”, ya que, como dije anteriormente, nos hace repensar la relación entre imagen y escritura, las formas de producción de conocimientos y la aproximación hacia los contextos a los que nos acercamos desde lo sensorial y corporal. Así, por ejemplo, ha podido apreciarse en las propuestas que han explorado el cruce entre antropología y arte contemporáneo, ahondando los entrelazamientos metodológicos entre etnografía y lenguajes artísticos (Andrade 2007; Wright y Schneider 2006). Estas propuestas, tanto desde el punto de vista de la antropología como desde el del arte contemporáneo, han permitido explorar formas de producción y transmisión de conocimiento diferentes a las tradicionalmente utilizadas en cada disciplina o campo de acción. Paralelamente, estos cruces han traído nuevos cuestionamientos a las dos disciplinas, tanto en el plano teórico como metodológico, lo que ha complejizado y enriquecido sus preguntas y trabajos frente a la alteridad, la relación entre la imagen y el texto, el cuerpo y el espacio, la relación entre investigación/creación, proceso/producto, investigador/artista, entre muchas otras.

#### EXPLORACIONES DESDE “LO VISUAL”, LA IMAGEN Y LA ESCRITURA

Mis cursos proponen abrir espacios que permitan exploraciones entre la práctica etnográfica y los lenguajes estéticos. En ellos los estudiantes, mediante ejercicios exploratorios, tienen que trabajar en estos intersticios. Paralelamente, mis proyectos de investigación operan también en este intervalo. Antes de continuar con algunos ejemplos de los trabajos desarrollados en clase y contarles brevemente uno de mis últimos proyectos, quiero dejar claro que considero problemático el término investigación-creación (término generalmente utilizado para

los trabajos que se mueven en estos intervalos), ya que considero que el proceso de investigación es también un proceso creativo mientras que el proceso de creación/producción de un video, una escultura, una instalación, intervención ciudadana, etcétera es también un proceso de investigación. En consecuencia, el término investigación-creación crea cierta dicotomía. Mi propuesta es trabajar desde el intervalo y, por ende, replantearnos de qué manera estamos entendiendo el proceso de investigación y dónde localizamos la producción de conocimiento y sentido. El “giro corporal” en “lo visual” y la experiencia como base de la producción de conocimiento originan, en palabras de Javier Gil, “un conocimiento ligado y fiel a lo sensible, [ya que] muchos aspectos de la vida no solo requieren explicaciones, sino comprensiones sentidas, imaginadas, soñadas, es decir, [requieren] la emergencia de un sujeto estético” (2010, 10).

Claramente, en estas reflexiones sobre la antropología y “lo visual”, una de las premisas ha sido resaltar el potencial de la fotografía, el video, el sonido y los nuevos medios en la etnografía y en la investigación social. No obstante, esto se ha hecho desde una perspectiva que parte del cuestionamiento de lo que entendemos por “lo visual”, así como de las posibilidades de producción de conocimiento y sentido desde la imagen y la visualidad.

Por ejemplo, en las exploraciones que tienen lugar en los cursos que he dictado sobre la antropología y “lo visual”, los estudiantes deben trabajar entre las lecturas asignadas, los debates desarrollados en clase y el material visual expuesto, y deben entrelazar todo esto con sus experiencias singulares y los retos conceptuales que emergen. Las exploraciones son realizadas fuera del aula de clase y el taller en clase consiste en exponerlas y comentarlas entre todos. A continuación, quiero describir algunos de estos ejercicios para mostrar de qué formas ha tenido lugar este giro epistemológico hacia lo corporal. El primero de los ejercicios que describiré fue un video realizado con diferentes tipos de cámaras, desde la del celular hasta una cámara de fotografía sencilla que hacía video, mediante el cual un estudiante narró pequeños cuentos que él había escrito en diferentes épocas de su vida sobre la discriminación que había sufrido por ser indígena. La narración de los cuentos fue hecha en voz en *off* y la acompañaban fotografías de álbumes

familiares, recorridos por la ciudad y por el pueblo del que venía, a la vez que sonidos cotidianos que él recreó a partir de recuerdos de su infancia, de la ciudad y de su trabajo. Otro estudiante trabajó las celebraciones de quince años por medio de álbumes familiares de familias de su pueblo. Mediante las fotografías que le mostraba a la gente, logró crear diálogos entre él y las personas. En este ejercicio, entonces, la fotografía se convirtió en un dispositivo que generaba recuerdos, conversaciones y silencios, al mismo tiempo que en una fuente para reflexionar sobre las visualidades vernáculas, es decir, qué muestran los álbumes, qué eventos se repiten, qué objetos y amuletos acompañan algunos de estos álbumes. Paralelamente, el estudiante creó como producto del ejercicio una bitácora con fotos que él había tomado a algunas fotografías de los álbumes de estas familias y las mezcló con sus reflexiones y su análisis sobre cuestiones de género, clase, rituales sociales, cambios generacionales, entre otras. Otra de las exploraciones consistió en trabajar con un material visual (video y foto) de campo que una estudiante había realizado hace algunos años. El ejercicio se enfocó en volver a ver ese material y analizar su producción, ¿por qué había fotografiado esas escenas? ¿Qué buscaban mostrar u ocultar? ¿Cuáles eran los intereses o preguntas que la llevaron a recolectar ese material? Por medio de este trabajo la estudiante realizó un ensayo fotográfico con su material visual y las reflexiones que se desprendieron de “la nueva mirada” sobre este material. Las exploraciones con la escritura también han sido parte de estos ejercicios; por ejemplo, una estudiante, mediante una ficción que escribió previamente, narró en clase la historia de desplazamiento de su familia de una región a otra. El escrito estaba lleno de diferentes acentos, sonidos de infancia, recuerdos de sus abuelos, silencios y olvidos. En este ejercicio la intención fue mostrar la relación entre la oralidad, el performance y la escritura. Otro ejemplo es un documental de ensayo que realizó un estudiante con el material fílmico que encontró de su abuelo, el cual había documentado fragmentos de la vida familiar con una cámara súper 8. El ejercicio consistió en darle vida a ese material por medio del montaje y mediante la articulación con preguntas que él le hubiera querido hacerle a su abuelo; por ejemplo, su relación con su abuela, sus hijos, sobre su vida como mariachi, su llegada a Bogotá, etc. El trabajo de este estudiante, además, planteó una profunda reflexión

sobre la complejidad de archivar y documentar las memorias personales y familiares en medio de sus fracturas, borrosidades y ambigüedades.

Por medio de estos ejercicios busco explorar formas creativas de investigación y creación que conecten la escritura y otros lenguajes estéticos (la fotografía, el video, lo sonoro, etc.), y, asimismo, vincular las decisiones estéticas y el análisis sociocultural a las reflexiones teóricas y metodológicas. Otro objetivo de estos experimentos es comprender cómo las prácticas visuales y etnográficas, así como el despliegue de la escritura experimental, pueden transformarse en crítica cultural, en la cual lo visual, lo sonoro y lo textual son entendidos como procesos sensoriales incorporados y situados culturalmente, y, por tanto, pueden producir también nuevas situaciones, direcciones y problemas.

En este punto de la argumentación, es necesario retomar el postulado de Gil (2010) sobre la necesidad de la emergencia de un sujeto estético, ya que estos trabajos surgieron en medio de un entramado de experiencias singulares y retos conceptuales; y es precisamente en ese nodo en el cual se vuelve posible el giro epistémico propuesto a lo largo de este artículo, en el cual la experiencia es cognitiva y lo estético tiene sus propias formas de comprensión no reducibles a categorías lingüísticas o conceptuales. Por ejemplo, en el trabajo del estudiante que partió desde el material filmico de su abuelo ocurrió un encuentro afectivo con ese material, lo que hizo poco relevante la información que este podía arrojar sobre una época. Más bien, lo que cobró importancia fue el hallazgo, así como la manera en que esto afectó su forma de comprender las relaciones de su familia, sus propios deseos, sus maneras de mirar, los nuevos cuestionamientos que le surgieron en relación con la imagen, la memoria, los recuerdos y el olvido, y, a la vez, la posibilidad de darle nuevos sentidos a ese material. Lo anterior hace evidente cómo en la experiencia estética no solo se conoce el mundo, sino también se construye el sujeto. El caso del estudiante que realizó un video a partir de la narración de pequeños cuentos que había escrito en diferentes épocas de su vida sobre la discriminación que había sufrido como indígena muestra, mediante diferentes sonidos como voces, canciones, ruidos de la ciudad, de la selva y frases que lo marcaron, su experiencia de discriminación. Trabajar entre lo sonoro, la escritura y la imagen le permitió hablar de esta experiencia desde otras gramáticas del sentido, pues precisamente esa experiencia no puede ser comprendida a cabalidad solo desde categorías lingüísticas, sino que

requiere adentrarse en la experiencia estética. “Es la propia complejidad de lo real la que precisa diversas formas de lectura, abordamiento y representación tanto lógicas como estéticas” (Gil 2010, 97). Por su parte, el escrito de la estudiante sobre el desplazamiento de su familia de una región a otra, pensado para ser performado y leído en voz alta, nos aproxima a la necesidad de repensar las potencialidades de la escritura y sus formas de comprenderla en las ciencias sociales. Puesto que, por medio de esta ficción que partía de su experiencia de desplazamiento, la estudiante logró, gracias a los diferentes acentos, silencios y repeticiones, adentrarnos en otra forma de percibir y comprender esa experiencia de movimiento, la cual necesita de lo estético para transmitir ciertos matices que las categorías lingüísticas no logran aprehender, como el silencio que crea la experiencia de extrañamiento, los recuerdos que pesan y se repiten constantemente, llamando el olvido.

Estos ejercicios, que son algunos de los que han surgido a lo largo de mis clases, permiten aproximarnos a la dimensión de la experiencia estética en la investigación antropológica. Es decir, las rutas y caminos de estos trabajos han partido de la experiencia de discriminación, desplazamiento, relaciones de poder familiares y sociales, y en ese recorrido han mediado entre las experiencias singulares y los retos conceptuales, encontrando, proponiendo y explorando otras formas de conocimiento desde lo estético.

El último proyecto en el que trabajé fue un proyecto artístico, *Trasegares*, cuyo objetivo era repensar la relación entre ciudad y producción de subjetividades desde algunos espacios domésticos. Este trabajo fue realizado con un colectivo interdisciplinario (antropólogas, filósofas y artistas) en el marco del xv Salón Regional de Artistas zona centro: el “Museo efímero del olvido”. El proyecto se enfocó en las prácticas de cuidado que se asumen como trabajo y que, a la vez, exceden lo que se considera como actividad productiva; por ejemplo, las prácticas de domesticidad, sobre todo de cuidado de menores y ancianos. ¿Acaso este trabajo, que atraviesa el día a día y la intimidad, se olvida? ¿Dónde queda? ¿En nuestros cuerpos? ¿En nuestros recuerdos? ¿En nuestros olvidos? ¿En las huellas de los afectos? Al abordar estas experiencias, nos enfrentamos a la pregunta por cómo explorar y poner de manifiesto los flujos de afecto que atraviesan los espacios cotidianos de la ciudad, dejándolos, paralelamente, resonar sin fijarlos en narrativas o andamiajes

conceptuales, que, creíamos, solidificaran o neutralizaran su fluidez. Otro elemento central en este proyecto fue comprender y revelar, la manera en que estos afectos pueden vincularse también con formas de desidentificación que alteran a las subjetividades y, a la vez, cómo ellos circulan en prácticas relacionales en las que se juega una cierta ética de la cotidianidad (Cortés Severino y Quintana 2016).

Mediante una etnografía en la ciudad de Bogotá con mujeres que tienen a cargo trabajos de cuidado de ancianos y niños, nos detuvimos en sus recuerdos fragmentarios de infancia, la experiencia de la ciudad, el cuidado de los otros y el contacto con los cuerpos. Nos interesó aproximarnos a estos espacios íntimos y domésticos, acercándonos a las formas en que los cuerpos, tocados por las diferentes violencias, los re-habitan. Prestamos atención a la manera en que ellos ponen en escena duelos íntimos y colectivos, pero también en las prácticas cotidianas transformadoras que les permiten ir resignificando sus heridas, los espacios que habitan, y resistir, a partir de ello, a las identidades que los sujetan, desestabilizando muchas veces las fronteras entre lo íntimo y lo común, lo visible y lo invisible, la pertenencia y la no pertenencia. El proyecto está basado principalmente en diálogos, encuentros y reflexiones entre nosotras y las mujeres a quienes nos acercamos. A partir de este material, nos interesó, por un lado, atender a la manera en que estas mujeres ven ellas mismas los contextos que habitan, y, por otro, comprender cómo ellas inciden en sus circunstancias mediante prácticas específicas. De esta manera, nos rehusamos a sobre-determinar sociológicamente la comprensión del sujeto desde su contexto, o al contrario, a tratarlo como un sujeto desarraigado. Por su puesto, las mujeres con las que nos encontramos habitan espacios y comunidades específicas concretas, pero no queríamos fijar una identidad de antemano a partir de estos (v.g. la de la mujer doméstica), estableciendo, en consecuencia, formas de decir, presentarse y relacionarse que serían “propias” de una persona en esa situación, sino más bien atender a la manera en que muchas veces ellas logran desidentificarse de las identidades sociales que suelen atribuírseles desde la determinación de un contexto.

El vínculo entre la investigación y el contexto está fundamentado, principalmente, en las relaciones que se generan en los encuentros. Nos interesó proponer un espacio en el cual diferentes historias se encontraran, chocaran y compartieran, no para recrearlas o reconstruirlas,

sino para ponerlas a dialogar, a escucharse y a atravesarse mutuamente; esta dinámica también es válida con las historias de los espectadores, a quienes deseábamos interpelar con trazos que los atravesaran de cierta manera. Durante nuestra investigación, nos encontramos con historias cargadas de relaciones de poder, pero también de afecto, en las cuales la cotidianidad y las situaciones en las que esta se despliega son la sustancia misma de su conformación. En consecuencia, el proyecto fue configurándose como una apuesta por trabajar en medio de los intervalos de las memorias y los olvidos, los residuos, las huellas y los fantasmas que habitan esos cuerpos.

Nos propusimos, entonces, *seguir* los trazos, pero a la vez *producir*, *trazar*, *delinear* otras prácticas discursivas que reutilicen y confronten fragmentos de archivos, de archivos del cuerpo. En particular, nos propusimos una exploración desde cuerpos que en nuestras circunstancias históricas han sido particularmente invisibilizados, subalternizados, fragilizados, como el cuerpo femenino doméstico, pero que, a fin de cuentas, también pueden reutilizar y expresar esas dimensiones en prácticas emancipadoras cotidianas que revelan la inteligencia de los cuerpos y la manera en que ellos pueden apropiarse de su poder. “Seguir” porque nos proponemos recuperar historias y experiencias en las que se juega esta fragilidad e invisibilización de lo femenino, pero “producir” porque al exponernos a ellas quisiéramos recuperarlas, acogerlas, experimentarlas desde formas de enunciación y de visibilidad que permitan, precisamente, decir, hacer, pensar y sentir de otro modo. Otro principio que gobernó la aproximación del proyecto fue no involucrarnos exteriormente con esas circunstancias locales como si se tratara de objetos de estudio distantes, sino, más bien, reconocernos a nosotras mismas como parte de las fuerzas que atraviesan los lugares desde los cuales hacen experiencia estas mujeres, en cuanto que nosotras también tomamos parte de esos espacios de domesticidad y en nuestras vivencias como mujeres compartimos algunas de las violencias que constituyen a esos cuerpos, aunque sin duda desde posiciones muy distintas, que también pueden verse alteradas mediante el mismo proyecto (Cortés Severino y Quintana 2016).

La puesta en escena de este proceso fue una instalación titulada *Trasegares*. La instalación consistió en un video que en una pared proyectaba simultáneamente dos videos documentales de primeros planos

de actividades domésticas alternados con imágenes de interacciones de las mujeres con los niños y ancianos que cuidan. Paralelamente, se proyectaron en un lavamanos imágenes de manos que lavan, cortan alimentos y friegan la loza. Asimismo, la instalación presentó fragmentos de texto (del diario de campo, entrevistas, reflexiones, etc.), que en el caso de la exposición para el Museo efímero del olvido se montaron en plotter en 28 pequeñas ventanas que funcionaban como pequeños paneles consecutivos. El registro sonoro de la instalación consistió en fragmentos de historias, conversaciones, reflexiones, risas, silencios y ruidos cotidianos, transmitidos por medio de parlantes. El audio y el video no fueron sincrónicos. Además del video, del sonido y de los paneles con texto, la instalación tenía una parte análoga en la cual fue expuesto un diario “hecho a varias manos”; este fue desarrollado durante el proyecto y contiene fragmentos de entrevistas, reflexiones personales, pequeños mapas de recorridos vitales, historias de vida y algunos retazos de imágenes<sup>6</sup>.

En este cruce de reflexiones teóricas, atravesadas por lo vivencial, fragmentos de textos que hacen emerger una cierta dimensión de anonimato e imágenes del proyecto *Trasegares*, quisimos recoger la manera en que este proyecto intentó exponerse a la difícil pregunta de cómo pensar y “presentar” afectos, particularmente, aquellos que circulan en los espacios cotidianos de la ciudad. Afectos que en su fluidez resisten a toda fijación de sentido, representativa o explicadora, y que, en cambio, en su vibración opaca, latente, imperceptible rehúsan toda presentación comprensiva visual o conceptual. Así, quisimos proponer que repensar la ciudad, con sus móviles y también fijadoras coordenadas de sentido y percepción, con sus viscosas sedimentaciones afectivas, requiere de un trabajo de intervención en esas coordenadas que permita volver sobre esas sedimentaciones para explorar sus flujos y reflujos, así como la manera en que ellos abren posibilidades que aún hace falta pensar y explorar más para incidir sobre el pensamiento y hacer pensables y decibles otras cosas (Cortés Severino y Quintana 2016). En resumen, este proyecto fue un intento de aproximarnos desde la dimensión de la experiencia estética a la investigación antropológica.

---

6 Véase página web del proyecto: <http://lasdisensuales.wix.com/lasdisensuales#!home/c123l>



¿unas formas de vivir y no otras?  
¿Un trabajo y no otro...?  
Los años y las sonrisas, los cuerpos, las huellas y el sabor de  
una crema de vegetales que pruebo antes de servir a la mesa.

**El cuidado de la casa, el cuidado del cuerpo,  
el cuidado del bienestar de cada día.  
Cuerpos vulnerables que se conforman y despojan  
con los otros.**





## LA DIMENSIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LA INVESTIGACIÓN ANTROPOLÓGICA

He reflexionado sobre los ejercicios desarrollados a lo largo de las clases y sobre el último trabajo que he realizado para sugerir algunas de las enriquecedoras posibilidades que se abren al trabajar en los intersticios entre el análisis sociocultural y los lenguajes estéticos. Intervalos que tienen que ver con la experimentación con y el análisis e interpretación del sentido, lo cual nos lleva también a la producción de otro tipo de conocimientos y, consecuentemente, a replantearnos las metodologías con las cuales trabajamos. Es decir, son propuestas que nos permiten reflexionar sobre la necesidad de la dimensión de la experiencia estética en la investigación antropológica para seguir explorando metodologías que nos proporcionen formas de aproximación a esta dimensión estética desde las ciencias sociales y que, consecuentemente, posibiliten otras formas de comprensión e interpretación de dichas realidades sociales.

El antropólogo Tim Ingold alerta acerca de la necesidad de la imaginación en las ciencias sociales y recuerda que esta consiste en lograr trabajar con esos fragmentos de la experiencia, de las memorias, del tiempo en sí, y ensamblarlos de diferentes maneras para que permitan un cuestionamiento de la realidad más allá de las “presencias” en interacción con el pasado y el devenir, “y así sanar la ruptura entre el mundo y nuestra imaginación sobre este” (2015, 29). Así, este trabajo, que considera la dimensión de la experiencia estética en la investigación antropológica, entrelaza las formas en que lo sensorial y las corporalidades registran, testimonian y configuran las gramáticas del sentido de las realidades sociales. El “giro corporal” en “lo visual” nos hace situarnos desde el cuerpo, creando, así, una mirada intersubjetiva y relacional, en oposición a una mirada distante y objetivadora. La antropóloga Ruth Behar (1997) nos recuerda también la necesidad de pensar nuestras producciones desde la vulnerabilidad y la experiencia del encuentro; es decir, no solo como formas de conocer el mundo, sino como caminos mediante los cuales nos vamos construyendo y reconfigurando como sujetos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, X. (2007). Del tráfico entre antropología y arte. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 25, 121-128.
- Behar, R. (1997). *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart*. Boston: Beacon Press.
- Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda. Revista de antropología y arqueología*, 9, 19-46.
- Cortés Severino, C. (2014). El diario como práctica narrativa y visual. En Sonia Castillo (Ed.), *Giro Corporal* (pp. 44-59). Bogotá: ASAB.
- Cortés Severino, C. y Quintana, L. (2016). *Trasegares*. Una exploración por espacios cotidianos de la ciudad. *Revista Cuadernos*, 11(2), 51-73.
- Espinosa, M. y Schlenker, J. (2009). Antropología (y lo) visual. *Antípoda. Revista de antropología y arqueología*, 9, 11-14.
- García Arboleda, J. F. (2012). Sobre la práctica de escribir diarios y la mirada antropológica [Blog post]. Recuperado de <https://antropo2.wordpress.com/2012/08/20/sobre-la-practica-de-escribir-diarios-y-la-mirada-antropologica/>
- Gil, J. (2010). Pensamiento visual y pedagogía. *Revista de artes visuales Errata*, 4, 130-147.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Nueva York: Routledge.
- Ingold, T. (2015). Soñando con dragones: sobre la imaginación de la vida real. *Revista Nómadas*, 42, 13-31.
- Marcus, G. (2012). The Legacies of Writing Culture and the Near Future of the Ethnographic Form: A Sketch. *Cultural Anthropology*, 27(3), 427-445.
- Mitchell, W. J. (2002). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Journal of Visual Culture*, 1(2), 17-40.
- Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes of the Skin*. Chichester: Wiley-Academy.
- Pink, S. (2006). *The Future of Visual Anthropology*. Londres: Routledge.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Seremetakis, N. (1994). *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: Chicago University Press
- Vasco, L. G. (2003). *Notas de viaje. Acerca de Marx y la antropología*. Bogotá: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Magdalena.

Vásquez, M. E. (1998). Diario de una militancia. En J. Arocha, F. Cubiles y M. Jimeno (Eds.), *Las violencias: inclusión creciente* (pp. 266-285). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Wright, C. y Schneider, A. (2006). The Challenge of Practice. En C. Wright y A. Schneider (Eds.), *Contemporary Art and anthropology* (pp. 1-28). Oxford: Berg.

#### FILMOGRAFÍA

Mead, M. y Bateson, G. (1952). *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*. Nueva York: New York University Film Library, 17 min.





LO RECIENTE





ANDRÉS SALCEDO FIDALGO

*Víctimas y trasegares: forjadores de ciudad en Colombia 2002-2005.*

Bogotá: Centro de Estudios Sociales (CES), Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 2015. 292 páginas.

Esta obra enlaza los procesos recientes de desplazamiento forzoso con la larga historia de movilidades forzadas, despojo y usurpación de riqueza que ha signado la historia de Colombia. Amarra, a la vez, el auge del desplazamiento forzado con la erupción de violencia y muerte provocada por la inclemente querrela territorial que marcó el período de 1996 a 2004. El texto delinea los contornos de ese momento en el que los procesos económicos y políticos transnacionales, azuzados por el cariz antiterrorista de la guerra contra las drogas, la acentuación de la economía neoliberal y el resurgimiento del extractivismo se conjugaron con la ofensiva paramilitar, auspiciada por el Estado, dirigida a limpiar corredores estratégicos y áreas ricas en recursos de la influencia de las guerrillas. Indaga a la vez por las trazas espaciales de este proceso y mapea las lógicas de la “geografía bélica” (80). Precisamente, el libro muestra que los lugares más afectados por el conflicto armado y el desplazamiento fueron aquellos donde operó la reconquista territorial a manos de los paramilitares. Y argumenta, en consecuencia, que el desplazamiento forzoso fue una tecnología de poder orientada a introducir economías extractivas y agroindustriales en regiones disputadas al Estado con el fin

de incorporar, así, a las personas desplazadas a los márgenes de la nación.

Una de las contribuciones centrales de este trabajo es su mirada crítica a los discursos institucionales acerca de las *víctimas* del desplazamiento interno. Señala cómo esos discursos fueron modelados por “una política del dolor” auspiciada por redes globales de ayuda humanitaria que se volcaron al país. En esta política primó la caridad cristiana y la experiencia de las acciones desarrolladas ante las catástrofes naturales; en conjunción, definieron a las víctimas como pobres, traumatizadas, desvalidas y necesitadas de ayuda. De esta forma, las entidades estatales, religiosas y no gubernamentales buscaron en el período bajo estudio aliviar el trauma o la tragedia humanitaria, pero rehusaron el examen de las causas del desplazamiento, así como el reconocimiento de los derechos a la restitución y reparación (que solo se gestaron varios años después, como acompañantes del prematuro “posconflicto”). En íntima sintonía con esos discursos operó la ola de intervenciones psicosociales que durante el período bajo estudio se enfocó en las secuelas del trauma y en identificar el problema de las personas desplazadas como derivado de su somatización, en lugar de propiciar escenarios para reconocer los abusos de la guerra.

Desde una perspectiva crítica, informada por la investigación y la teoría antropológica reciente, el libro cuestiona la relación íntima, fuertemente naturalizada, entre lugar de origen e identidad, que en el caso de las personas y grupos familiares desplazados ha ignorado sus historias de persistente movilidad rural y urbana, pieza clave de cadenas de desplazamientos y despojos de larga duración. Tal asociación, a la vez, ha dotado a las víctimas con una suerte de minusvalía cultural y social, supuestamente derivada de carecer de lugar. En línea con lo anterior, el texto propone sustituir la idea de “el lugar de origen” por la de “el lugar de antes”.

Para cuestionar estas visiones, la investigación recurrió a la etnografía para analizar las experiencias, puntos de vista y acciones de las personas desplazadas. A partir de conversaciones, entrevistas y talleres, centró la atención en las palabras, metáforas y narrativas de hombres y mujeres de origen campesino, gente afro e indígenas, cuyos múltiples trasegares les han conducido a Bogotá, el más importante centro de recepción del desplazamiento forzoso.

En disidencia con los discursos humanitarios, Andrés Salcedo revela a las *víctimas*, como afectadas, sí, por el dolor, la pérdida y el exilio, pero a la vez como agentes activos en la reconstrucción de sus vidas y en la configuración actual de la ciudad. Examina, entonces, las maneras como se han incorporado en Bogotá a partir de experiencias anteriores de movilidad, mediante el apoyo de familiares y personas

conocidas ya instaladas en la urbe y ante todo, gracias a la disponibilidad de moverse, pues como afirmaba de manera diciente uno de los entrevistados: “La gente está encontrando la manera de salir, necesitan moverse, no pueden quedarse pasmados” (210). Sobresale la voluntad de hacer de todo, incluso si ello significaba transgredir el orden hegemónico de género, tal como le aseguraba al autor del libro una mujer del Huila: “Porque si me toca revolver mezclas, yo las revuelvo; si me toca pasar ladrillos, yo paso, porque yo he estado, como el cuento, yo he sido más macho pa’l trabajo material que pa’ cocinar” (213).

Entre esas estrategias, el autor destaca además la re-potencialización de los conocimientos y saberes adquiridos en otros contextos para ponerlos en operación en el medio urbano, desde hacer tamales a las medicinas y terapias alternativas, o las destrezas de liderazgo que les han permitido crear asociaciones para buscar beneficios comunes e incluir sus demandas en la agenda pública.

Por fortuna teórica, el libro se detiene también en las confluencias sociales, de género y etnicidad que han marcado los procesos de reconstrucción. La ciudad ha sido escenario y lugar de exclusión que les ha relegado a vivir en sus periferias más pobres y peligrosas, a los paga diarios del centro y a desempeñar trabajos precarios en la economía informal. A la vez, Bogotá ha sido motor de transformación y cambios porque ha ofrecido nuevas oportunidades para las mujeres, beneficios de reconoci-

miento multicultural para los integrantes de grupos étnicos y aun para la reinterpretación productiva de los persistentes estereotipos racistas.

En las narrativas e interpretaciones de las personas con quienes trabajó, el autor encontró reelaboración de sentidos, silencios y, al tiempo, claras percepciones de los procesos que afectaron de manera definitiva sus vidas. Idealizaban el “lugar de antes” como una especie de edén perdido súbitamente, espacio de abundancia y concordia. Pero no lo consideraban producto de un regalo divino, sino fruto del trabajo y esfuerzo y luchas de muchos años. Esta perspectiva les sirvió para legitimar su apuesta por el reconocimiento personal, social y legal. Según Andrés Salcedo, “la abundancia de relatos sobre el hermoso lugar de antes contrastaba con los silencios alrededor de los dolores, la rabia y el estado de conmoción provocados por la violencia y el terror” (145). Al tiempo, las personas desplazadas entendían que el despojo y la expulsión habían abierto el camino al monopolio de recursos y a los intereses extractivos.

Quisiera aventurar que esta obra es un excelente ejemplo del ejercicio y los beneficios de la antropología histórica. Da cuenta de una constelación de procesos y discursos que se forjaron durante un convulsionado período de nuestra historia reciente, cuyos rumbos han marcado, pero también se han transformado en el presente. Así, el libro historiza las dinámicas de desplazamiento interno en Colombia mientras las

contempla desde el juego de escalas locales y globales involucradas en el disparatado de agentes en disputa. Aborda y analiza críticamente los discursos oficiales acerca de las víctimas y los contrasta con los de las personas desplazadas, cuyas historias, procedencias y adscripciones étnicas, sociales y de género han sido muy diversas, pero que han compartido la experiencia de una intensa movilidad.

El trabajo toma distancia de las visiones de las víctimas del desplazamiento interno como desvalidas y, en cambio, ahonda y abunda en sus perspectivas, palabras y acciones. Muestra cómo y en qué circunstancias han logrado reiniciar sus vidas, sus proyectos económicos, sociales y culturales en la ciudad, superando condiciones difíciles y repotenciando sus saberes en un medio que, además de precariedad, también ofrece nuevos escenarios de reconocimiento de sus contribuciones a la vida urbana.

MARTA ZAMBRANO, PHD

*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia*

LINA MARCELA GONZÁLEZ GÓMEZ

*Un edén para Colombia al otro lado de la civilización. Los llanos de San Martín o territorio del Meta, 1870-1930.*

Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2015. 516 páginas.

Lina Marcela González Gómez llama la atención acerca de la manera indiscriminada o generalizante como hemos tratado “la frontera de los Llanos” y el territorio de la Orinoquía sin advertir expresamente los “límites” históricos y socioculturales que, efectivamente, diferencian el “territorio” de Casanare y el “territorio” de San Martín, y, en fin, las diferencias existentes en la Orinoquía en virtud, precisamente, de procesos históricos diferenciados, más allá de las diferencias geográficas. Este es uno de los aportes valiosos de esta obra.

Resulta, entonces, satisfactorio recorrer la obra de Lina Marcela González. Esta es un trabajo analítico de “largo aliento” que plantea y enfrenta un conjunto de problemas teóricos, conceptuales y socio-espaciales con base en los más ricos y diversos ingredientes de fuentes documentales primarias: de viajeros, de misioneros, de exploradores, de agentes gubernamentales locales, regionales y nacionales, y, por supuesto, de fuentes bibliográficas pertinentes. Quiero destacar, entonces, el fructífero peregrinaje de la autora por los sinuosos caminos de lo “regional” y de la o las “fronteras” internas.

El capítulo II de la primera parte, “Aproximación a los estudios sobre el te-

rritorio”, es un meticuloso peregrinaje, mediante el cual la autora reseña, comenta e introduce el apreciable y pertinente universo de trabajos y publicaciones arqueológicas, antropológicas, lingüísticas, históricas, económicas y etnohistóricas acerca de los sistemas adaptativos prehispánicos de grupos indígenas cazadores recolectores y horticultores. La autora hace especial énfasis en los trabajos de tesis y otras investigaciones, incluidos los trabajos de distinguidos arqueólogos como Dolmatoff, Mora y Cavelier, dedicadas al análisis del sistema económico y social de los guahibo, los sistemas adaptativos en las sabanas y en el piedemonte, las expediciones de límites entre los Reinos de España y Portugal con énfasis en la historias del Alto Orinoco, los procesos tempranos de ocupación territorial en el Alto y Medio Orinoco, los movimientos de colonización e impacto sobre las poblaciones nativas, las misiones católicas y protestantes (especialmente el trabajo evangelizador de Sophie Müller y el Instituto Lingüístico de Verano) y las relaciones interétnicas.

Lo mismo hace con los trabajos históricos, en especial, los relacionados con los “Llanos de San Martín o territorio del Meta”, en particular aquellos de historia local y regional, así como la historia de las

misiones de la Compañía de Jesús (en la que por cierto destaca, con justicia, la vasta obra del padre José del Rey Fajardo). La autora también dedica esfuerzo a evaluar los trabajos relativos al modelo económico de las haciendas jesuitas, a los de los auges de ciertos productos que configuraron episodios característicos de las economías extractivas y, por supuesto, a los dedicados al establecimiento y fomento de la ganadería extensiva en la región.

Llama la atención, dentro de este juicioso balance bibliográfico e investigativo, la apreciación acerca de los simposios de historia regional de los Llanos, puesto que, de acuerdo con la autora: “una lectura detenida de los materiales recogidos en estos simposios permite decir que allí se encuentra una historia contada que continúa siendo una historia por explicar” (113), y más adelante agrega que los “simposios tienen mucho relato y poca investigación” (115), así como “muy poco alcance argumentativo y explicativo sobre los procesos que incidieron en la configuración de la región” (115). Como quiera que sea, la autora elaboró una muy útil síntesis de ponencias presentadas durante veinticuatro años sobre el tema.

González Gómez cierra este meticoloso trabajo de revisión bibliográfica con la presentación de investigaciones y publicaciones acerca de los nuevos campos y enfoques investigativos surgidos en los últimos años, entre los que, además de valiosos trabajos sobre tipos, razas o etnias, se destaca *El revés de la*

*nación* de Margarita Serje, que constituye un faro conceptual y metodológico que en un futuro cercano iluminará la investigación y el análisis del pasado, el presente y el futuro de los llamados, por entonces, territorios nacionales.

Dada la magnitud de la obra objeto de esta reseña y de los múltiples problemas que aborda, surgen en el lector preguntas y reflexiones que estimo procedentes. La autora recurre al concepto de “ciclo” para proponer, en realidad, una periodización que sirva de guía para la comprensión “de una ocupación discontinua del espacio” (29). Si recurrimos, en sentido estricto, a la semántica del término (“conjunto de una serie de fenómenos u operaciones que se repiten ordenadamente”), estimo, entonces, que este no es apropiado y que, más bien, podría pensarse en los conceptos de periodización o ritmos temporales regionales como alternativas. Asimismo, podría considerarse, por lo menos para la historia específica de los llanos del Casanare, que el “ciclo dos” se extendiera desde 1586 hasta la expulsión de los jesuitas en 1767, lo cual corresponde a un cambio social, económico y de transformación territorial regional drástico. Sin duda, los ciclos propuestos por la autora serán motivo de muchas polémicas y, por tanto, es de suponer que en el futuro esa periodización se reconsiderará a medida que la investigación histórica y sociocultural profundice sobre ciertos aspectos que, a mi manera de ver, y especialmente para el siglo XIX, no se han profundizado suficientemente,

o cuando se avance en el conocimiento de áreas específicas de la Orinoquía que hoy están poco exploradas históricamente por diversas razones, incluso políticas y económicas, como es el caso del actual departamento del Vichada.

De acuerdo con la autora, el “Edén” o paraíso al “otro lado de la civilización” en que se fue constituyendo el “territorio de San Martín” tuvo también otro rostro en las imágenes e imaginarios que se fueron construyendo acerca de ese espacio a finales del siglo xix y en las primeras décadas del siglo xx. Se trata específicamente de “los Llanos de San Martín o territorio del Meta” como el lugar más adecuado para la creación de colonias penales, de lazaretos o “leprocomios” y, en general, como espacio ideal para el confinamiento y refugio de los perseguidos, para los convictos y exconvictos, y para toda aquella clase de “vagos” y “malentretidos” que nos hacen recordar personajes de *La vorágine* como Arturo y Alicia, quienes, escapando de la justicia, buscaron refugio en los Llanos.

Es procedente, entonces, expresar que si bien surgieron sobre los “Llanos de San Martín” o el “territorio del Meta” imágenes positivas como la de “Edén” y “tierra de promisión”, entre otras imágenes antiguas y coloniales como la del territorio “despoblado”, el “país habitado solo por indios gentiles” (que bien pueden leerse en la cartografía histórica del Meta, AGN. Sección mapas y planos. Mapoteca 4. Ref 680A) o la “tierra incógnita”, también existieron imágenes como “tierra de salvajes y

caníbales” que persistieron históricamente acerca de este mismo territorio. Esas imágenes, que fueron formando una especie de estratigrafía, no desaparecieron con el tiempo, sino que, en mi criterio, se mantuvieron latentes y, según los contextos políticos, ideológicos y económicos específicos, resurgieron, a tal punto que hoy se puede afirmar que muchas de esas imágenes de canibalismo (a propósito del “encuentro” con los nukak), salvajismo, barbarie, e incluso de “zona roja”, aún persisten y se siguen reproduciendo. También es preciso decir que hoy se mantiene una frontera bélica móvil debido a los avances y retrocesos de la insurgencia y del paramilitarismo en el marco del conflicto armado interno.

Asimismo, deseo llamar la atención acerca de las políticas y procesos de integración de las regiones de frontera. Desde mediados del siglo xix y hasta bien avanzado el siglo xx, la “civilización de los salvajes”, “la búsqueda del progreso”, la “defensa territorial” y de la soberanía nacional frente a las amenazas de países vecinos fueron factores fundamentales en torno a los cuales, de modo implícito o explícito, se construyeron, proyectaron y justificaron las más diversas propuestas para la integración de la frontera de los Llanos. Algunas de estas estrategias fueron el estímulo a la inmigración extranjera; el establecimiento y fomento de las misiones religiosas católicas; las políticas de difusión e imposición de la “lengua nacional” entre los indígenas reducidos; el establecimiento de colonias penales, agrícolas y militares y de

“núcleos industriales”; la introducción de “cultivos coloniales” (plantaciones de palma africana, algodón o café, entre otros); el estímulo al establecimiento de familias de colonos de otras regiones colombianas; la creación de “instituciones” civilizadoras (colonia militar, misión y grupos de intérpretes) y la apertura de trochas y caminos.

Ha sido necesario, hasta aquí, llamar la atención acerca de esas propuestas planteadas para la integración de los Llanos de San Martín y de otros “territorios nacionales”, incluido el Vichada, pues considero que si bien es cierto que hasta los años treinta del siglo pasado las llanuras del Vichada, imaginadas “vacías” y “desiertas”, hacían parte de una geografía que el Estado central no alcanzaba, resulta necesario manifestar que ese Estado central intentó generar políticas y desarrollar actividades específicas con el propósito de integrar, durante las primeras tres décadas del siglo xx, este territorio. Es necesario volver a recordar, por ejemplo, que apenas iniciándose el siglo xx, en 1901, y prácticamente dentro del contexto de la guerra civil de los Mil Días, el Estado colombiano destacó una comisión para el reconocimiento de todo el Orinoco colombiano, e incluso esa comisión también se encargó de la verificación de los límites con Venezuela en aquellos territorios.

He mencionado la existencia de estas expediciones y comisiones con el propósito de expresar que el Estado

central sí intentó desarrollar políticas para hacer presencia en nuestras fronteras del Orinoco. No obstante, los contextos político-fronterizos impidieron, en mi criterio, que su presencia en el Vichada fuera más efectiva y permanente; me refiero, específicamente, al riesgo de perder el Putumayo desde el año 1903, cuando se empezó a conformar la Casa Arana. Téngase en cuenta que, precisamente, en ese mismo año se había perdido Panamá, lo que había causado un profundo sentimiento de frustración entre muchos de los sectores sociales del país. El Estado central colombiano, las autoridades de Bogotá, tuvieron permanente información confidencial entre 1903 y 1910 sobre lo que estaba sucediendo en el Putumayo, pero también tuvieron información permanente sobre las incursiones de brasileros al Vaupés y de venezolanos al Vichada con el propósito de capturar indígenas masivamente para conducirlos como esclavos al Brasil o a Venezuela, en este último caso, mediante la injerencia, violenta y cruel, del “terrible Funes”.

José Eustacio Rivera informó detalladamente de este tráfico en el Vichada y, precisamente, él mismo lo describió en el informe oficial, pero también en su obra *La vorágine*; Rivera reportó casos como el de Barrera, quien condujo hasta Brasil a 72 familias que vendió como esclavos. Con estos comentarios no quiero más que llamar la atención acerca del interés que en su momento

pusieron las autoridades centrales en la defensa de la soberanía nacional, aún en regiones tan distantes e incomunicadas de los llamados “territorios nacionales”. En otras palabras, considero que la atención y los esfuerzos de las autoridades centrales se concentraron enormemente en defender el Putumayo y, quizá, esta defensa hizo que fueran menores los esfuerzos para proteger los territorios colombianos frente al avance de los venezolanos en el Orinoco.

En el futuro podríamos profundizar más en la historia de las regiones de frontera o los “territorios nacionales”, así como en las políticas del Estado central frente a ellas, y lo expreso porque tengo la esperanza que, más bien temprano que tarde, podamos acceder a la documentación original del Ejército y de las Fuerzas Armadas colombianas. Esta información promete ser valiosa para evaluar muchas de las políticas y acciones fronterizas realizadas por el Estado, y en especial por las Fuerzas Armadas, en esos “territorios nacionales”. Permítaseme mencionar, así sea brevemente, la expedición del teniente Rafael Thomas, miembro del Ejército colombiano, quien, vestido de “paisano”, realizó secretamente, en el año 1911, un arduo recorrido desde Bogotá, pasando por Villavicencio, San José, Calamar, con destino a La Pedrera con el propósito de establecer una ruta posible para el suministro de víveres y armas a los miembros de la gendarme-

ría establecida en La Pedrera donde, en ese mismo año, sufrimos un fatal ataque de “los Peruanos” (en realidad de los escuadrones armados de la Casa Arana).

Con estos comentarios no quiero más que compartir algunas de las inquietudes y reflexiones que me suscitó la lectura de tan importante texto, cuya edición también destaco, puesto que se ha tenido el cuidado de incorporar la vasta y riquísima documentación y cartografía pertinente.

AUGUSTO JAVIER GÓMEZ LÓPEZ, PHD

*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá*

## PERFIL ACADÉMICO DE LOS AUTORES Y AUTORAS DE MAGUARÉ, VOL. 30, N.º 2 · 2016

---

CHRISTIAN LEÓN

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y magíster en Estudios de la Cultura, mención en Comunicación, por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB). Sus líneas de investigación son visualidad, colonialidad y etnicidad; arte contemporáneo y diferencia cultural; medios y cultura popular. Se ha desempeñado como asesor y consultor en materia de políticas e industrias culturales en los campos del audiovisual y el arte. Es presidente ejecutivo de la Corporación Wacharnack, institución dedicada a trabajar en descolonización y derechos culturales. Es editor del libro *El documental en la era de la complejidad* (2014), y autor de *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (2005); *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador* (2010); y coautor de *El museo desbordado. Debates contemporáneos en torno a la musealidad* (2015) y *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela* (2009).

DANI R. MERRIMAN

Candidata a doctora en Antropología por la Universidad de Colorado-Boulder, donde realizó también su maestría. Es integrante del grupo de investigación Violencia y Conflicto Social de la Universidad Nacional de Colombia. Su investigación se centra en los procesos de reconciliación y reparación en Colombia, desde los puntos de vista de las instituciones y las comunidades. En este marco, su trabajo explora la intersección de los temas de memoria, visibilidad, arte, violencia cotidiana, raza y género.

DUVAN MURILLO ESCOBAR

Politólogo de la Universidad Nacional de Colombia (2013), magíster en Antropología Social por la Universidad Estadual de Campinas (2017) y candidato a doctor por la misma institución. Forma parte del grupo de investigación Región y Territorio del IEPRI de la Universidad Nacional de Colombia desde 2013. Es fotógrafo con experiencia en la elaboración de ensayos documentales. Ha participado en algunas exposiciones en el medio académico. Desde 2010 trabaja con poblaciones indígenas. Ha centrado su trabajo con los misak, arhuaco, yanacona y

sikuaní, en temáticas como la educación indígena, etnología, conflictos socioambientales y fotografía documental.

IRMA MERCEDES FIGUEROA ESPEJO

Magíster en Antropología Visual y licenciada en Ciencias Sociales, con mención en Antropología, por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Profesional con experiencia, en los sectores público y privado, en el diseño de estudios socioambientales y estrategias de relación social en los rubros de industrias extractivas y en la construcción a gran escala. También se ha desempeñado en docencia e investigación en estudios urbanos, antropología visual, memoria y patrimonio cultural. Actualmente, es docente en la Maestría en Antropología Visual y en la Facultad de Ciencias Sociales en la PUCP. Ha publicado *Graffiti limeño: una forma juvenil de transitar y conocer la ciudad* (2011) y *Gazing at the Face of Absence. Signification and Re-signification of Family Photographs of Disappeared University Students in Peru* (2016).

GISELLE FIGUEROA DE LA OSSA

Antropóloga de la Universidad de los Andes. Ha trabajado en gestión de contenidos editoriales en la revista *Antípoda* y en producción audiovisual de contenidos culturales y ambientales con la productora 4Direcciones. Experiencia en investigación en proyectos sobre minería sostenible en el Cauca medio, medición de impacto socio-económico de denominación de origen en artesanías colombianas, asociación rural y acceso a crédito, entre otros. Sus últimos trabajos publicados, todos en coautoría, son “Futurismo, ciencia y humanismo” (2016) en la *Revista Aleph*; “Nota editorial: Estado, mediación y conflicto en América Latina” (2016) en la revista *Antípoda* y “Concurso de fotografía etnográfica del Departamento de Antropología de la Universidad de los Andes” *Antípoda* (2016).

Andrés Forero Rueda, Ministerio de Cultura, Colombia  
Andrés Salcedo Fidalgo, Universidad Nacional de Colombia  
Angélica Núñez, Universidad del Magdalena, Colombia  
Carlos Cárdenas Ángel, Forum Syd, Colombia  
Carlos Duarte, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia  
Carlos Yuri Flores Arenales, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México  
Daniel Velandia Díaz, Universidad del Magdalena, Colombia  
Diego Herrera Gómez, Universidad de Antioquia, Colombia  
Gisela Cánepa Koch, Pontificia Universidad Católica del Perú  
Irene Liberia Vayá, Universitat de València, España  
Jennifer Trowbrige, New York University, Estados Unidos  
José Pablo Concha Lagos, Pontificia Universidad Católica de Chile  
Juan Álvaro Echeverri, Universidad Nacional de Colombia  
Luis Alberto Suarez Guava, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia  
Marta Cabrera, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia  
Mauricio Andrés Pineda Pertier, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile  
Mónica Godoy Ferro, Universidad de Ibagué, Colombia  
Rafael Contreras Mühlenbrock, Etnomedia, Chile  
Reinaldo Barbosa Estepa, Universidad Nacional de Colombia  
Trixi Allina, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia  
Xavier Andrade Andrade, Universidad de los Andes, Colombia



## ÍNDICE ACUMULATIVO DE ARTÍCULOS CIENTÍFICOS PUBLICADOS EN MAGUARÉ, VOLUMEN 30 (2016)

---

Número	Páginas	Autor o autora y título
1	45-69	Echeverry Ruano, Juliana “Propuesta teórica para abordar la telenovela en cuanto producto cultural. Caso de estudio: yo soy Betty, la fea”
1	17-43	Espiro, Maria Luz; Jakel Andres “En busca de las claves para hacer antropología con imágenes. Una exploración desde experiencias etnográficas”
2	149-179	Figueroa de la Ossa, Giselle “El documental interactivo en la era digital: un análisis del potencial de creación de públicos recursivos y de lo audiovisual en la etnografía contemporánea”
2	81-120	Figueroa Espejo, Irma Mercedes “ <i>Fue así como se fue</i> . Album fotográfico familiar como espacio para representar y reconocer a las víctimas de la violencia en el Perú”
2	17-45	León, Christian “Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología”
1	187-210	López Estupiñán, Laura; Rodríguez Pérez, Luis Carlos “La cronofotografía y la morfometría geométrica como técnicas analíticas en la interpretación de iconografías secuenciales del sitio arqueológico huaca de la luna, Moche, Perú”
1	71-102	Martínez, Alexandra “Retratos de mujer: imágenes en la prensa caleña a comienzos del siglo XX”



## NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

*Maguaré*. Revista del Departamento de Antropología

*Maguaré* es una publicación bianual editada desde 1981 por el Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia, cuyo objetivo principal es la divulgación de trabajos e investigaciones originales que contribuyan al avance de la antropología y otras disciplinas de las ciencias sociales. La revista propende por la apertura temática, teórica y metodológica, mediante la publicación de documentos con una perspectiva antropológica, relativos a otras áreas del conocimiento, como historia, sociología, literatura, psicología, trabajo social, etc., con el fin de crear redes de conocimiento y promover la interdisciplinariedad. El equipo editorial lo conforman la directora y editora de *Maguaré*, profesora del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá un Comité Editorial conformado por docentes de varios departamentos de Antropología en Colombia; y un Comité Científico Internacional, integrado por profesionales extranjeros de reconocida trayectoria académica, quienes se encargan de apoyar el proceso de edición de los documentos recibidos por la publicación. La revista divulga artículos de variada índole entre los que se cuentan los siguientes: 1) artículo de investigación científica, que presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos de investigación; 2) artículo de reflexión: documento que presenta resultados de investigación, desde una perspectiva analítica o crítica, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales; 3) artículo corto: documento breve que presenta resultados

originales, preliminares o parciales de una investigación científica; 4) revisión de tema: documento resultado de la revisión de la literatura sobre un tema de interés y particular y se caracteriza por realizar un análisis de por lo menos cincuenta fuentes bibliográficas; 5) traducción de textos clásicos, de actualidad o transcripciones de documentos históricos de interés particular en el dominio de publicación de la revista; 6) informe de monografía: documento que resume los puntos principales de una tesis presentada para obtener algún título.

### EVALUACIÓN DE ARTÍCULOS

Cada documento que recibe *Maguaré* entra en un proceso de selección que adelanta el Comité Editorial para escoger los textos que serán sometidos a evaluación por pares académicos. Una vez seleccionado el texto, se asignan dos evaluadores nacionales o internacionales de reconocida trayectoria académica que emitirán concepto sobre el escrito. La publicación final, sin embargo, es decisión del Comité Editorial. Finalizado el proceso de revisión, la (el) editora(or) informará al autor o autora la decisión sobre su documento. Si este ha sido seleccionado para publicación, la revista hará llegar a su autor(a) el respectivo formato de autorización para su publicación y reproducción en medios impreso y digital.

### PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

1. Todo material propuesto para publicación debe ser inédito y no haber sido

presentado a otras revistas o publicaciones. Los documentos pueden ser enviados a la revista Maguaré, al correo: revmag\_fchbog@unal.edu.co o a la dirección: Universidad Nacional de Colombia, cra. 30 n.º 45-03, edificio 212, oficina 130, Bogotá, Colombia.

2. Los artículos (de 30 páginas en promedio sin incluir bibliografía y elementos gráficos) deben ser enviados en formato \*.doc o \*.rtf, en letra Times New Roman de 12 puntos y con interlineado doble. Las reseñas tendrán una extensión máxima de 1.500 palabras (cerca de 4 páginas).
3. En la primera página del texto deben incluirse los siguientes datos de su autor(a): nombres y apellidos completos, filiación institucional y correo electrónico de contacto o dirección. Igualmente, debe incluir su respectivo resumen (128 palabras máximo) en español e inglés y, además, 10 palabras clave, también en ambos idiomas. Si el artículo es el resultado de alguna investigación o proyecto, debe incluirse (en nota a pie de página) el título y el número de la investigación y, cuando corresponda, el nombre de la entidad que la financió.
4. En una carpeta digital deben entregarse los archivos originales de tablas o diagramas, fotografías e ilustraciones. En cuanto a las dos últimas, estas deben estar en formato .png, .jpg o .tiff con resolución mínima de 300 ppp. Toda imagen, figura o tabla que no sea de la autoría del investigador, deberá contar con la autorización escrita del autor original para su publicación y con la respectiva referencia o nota

aclaratoria. Dicha autorización debe tramitarla el(la) autor(a) del artículo.

## SISTEMA DE REFERENCIACIÓN

### BIBLIOGRÁFICA

Maguaré se ciñe a las normas de referencia bibliográfica del sistema Autor-fecha del Chicago Manual of Style, 16.ª edición, disponible en <http://www.chicagomanualofstyle.org>. Este sistema cuenta con un modelo de citación parentética en el caso de citación dentro del texto, y otro modelo para la lista bibliográfica. En las citas dentro del texto deben mencionarse entre paréntesis el primer apellido del autor o autora, el año de publicación de la obra y la página, ejemplo: (Benavidez 1998, 125). Para la mención de una obra de varios autores, se utilizan los siguientes modelos: cuando son dos y tres (Shepsle y Bonchek 2005, 45); y cuando son cuatro o más, (Barnes et ál. 2010, 25). En el caso de referenciar un autor citado en una fuente secundaria, se escribirá así: (Marzal, citado en Pease 1982, 11-12). La lista de referencias bibliográficas debe ceñirse al modelo del mismo manual, con las modificaciones (disponibles en el enlace) para las publicaciones en castellano.

## GUIDELINES FOR PRESENTATION OF ARTICLES

*Maguaré*. Journal of the Department of Anthropology

*Maguaré* is a biannual academic journal published since 1981 by the Department of Anthropology at Universidad Nacional de Colombia. Its main purpose is to publish original pieces and work that contribute to anthropology and other social sciences. *Maguaré* fosters and supports thematic, theoretical and methodological openness. It seeks to publish anthropologically-inspired texts produced by scholars from other social sciences and the humanities, such as history, sociology, literature, psychology, social work, among others.

*Maguaré*'s editorial staff is composed of a director affiliated to the Department of Anthropology at Universidad Nacional de Colombia, Bogotá; an editor; an Editorial Committee, whose members are professors at several Colombian anthropology departments; and an International Scientific Committee, composed by distinguished professors. These two committees assist the editorial process.

The Journal disseminates several categories of papers and articles, which include: 1) papers based on academic research that present detailed results of research projects; "artículos de reflexión" or reflexive or critical papers that deal with research of a specific subject, based on original sources; 3) short papers: brief documents that present original, preliminary or partial research results; 4) literature surveys about relevant topics to anthropology and the social sciences, based on at least fifty bibliographic references;

5) translation: translations of classic or contemporary texts, or transcriptions

of historical documents of special interest for *Maguaré*; 6) monographic reports, based on a graduate or undergraduate thesis or dissertation.

### SUBMISSION PROCESS

Manuscripts submitted to *Maguaré* should not be under consideration elsewhere or have been published in any form. All manuscripts are reviewed anonymously by three academic peers who evaluate if the piece should be published and who suggest minor or major changes.

Authors should send their manuscripts to the following electronic mail: revista-maguare@gmail.com; or to Universidad Nacional de Colombia, Cra. 30 n.º 45-03, edificio 212, oficina 130. Bogotá, Colombia.

The papers (average length of 30 pages, not including bibliography and graphic elements) must be sent in \*.doc or \*.rtf format, in size 12, double-spaced in Times New Roman. The book reviews will have a maximum length of 1,500 words (about 4 pages).

The first text page must include the following author's data: full name and surname, institutional affiliation and contact e-mail or address. Article should include an abstract in Spanish and English (with a maximum length of 128 words) and 10 Spanish and English keywords. If the article is a research result, its title and funding source must be included as a footnote. Original photographs, illustration, tables or diagrams must be submitted on separate digital folder. Photographs and illustrations must be compressed in png, jpg or tiff format, with a minimum resolution of

300 dpi. All images, figures or tables which are not the researcher's authorship must have written authorization from the original author and the adequate reference or clarifying note. This authorization must be arranged by the author.

#### BIBLIOGRAPHIC REFERENCE SYSTEM

*Maguaré* follows the author-date bibliographic reference system espoused by the Chicago Manual of Style, 16th edition, available at <http://www.chicagomanualofstyle.org>. This system uses parenthetical references for in-text citation and a list of references at the end of each piece. The information to be included in parentheses is the following: author's last name, year of publication of the work, and page number. For example: (Benavidez 1998, 125). When

citing a work by various authors, the following models are used: two and three authors (Shepsle and Bonchek 2005, 45), and four or more authors (Barnes et al. 2010, 25). When citing an author quoted by another, the following format is used: (Marzal, quoted in Pease 1982, 11-12). The bibliographical reference list shall follow the Chicago Manual of Style system, with the modifications we have made for publications in Spanish.

## NORMAS PARA A APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

*Maguaré*. Revista del Departamento de Antropología

**M**aguaré é uma publicação semestral editada desde 1981 pelo Departamento de Antropologia da Universidade Nacional da Colômbia. Seu principal objetivo é a divulgação de trabalhos científicos e de pesquisas originais que contribuam para o avanço da antropologia e de outras áreas das ciências sociais. A revista inclina-se à abertura temática, teórica e metodológica, mediante a publicação de documentos relacionados a outras áreas do conhecimento como história, sociologia, literatura, psicologia, assistência social e entre outras com o objetivo de criar redes de conhecimentos e promover a interdisciplinaridade. A equipe editorial é formada por um(a) Diretor(a) adjunto(a) ao Departamento de Antropologia da Universidade Nacional da Colômbia, sede Bogotá, um(a) Editor(a), um Comitê Editorial formado por docentes de vários Departamentos de Antropologia na Colômbia e um Comitê Científico Internacional, integrado por profissionais estrangeiros de reconhecida trajetória acadêmica, cuja função é acompanhar o processo de edição dos documentos recebidos pela revista, que divulga artigos de variados gêneros<sup>1</sup>, entre os quais se encontram: 1) Artigo de pesquisa científica, que apresenta de forma detalhada os resultados originais de projetos de pesquisa; 2) Artigo de reflexão: documento que apresenta resultados de pesquisas dentro de uma perspectiva analítica ou crítica do autor sobre um determinado tema específico, que recorre a fontes originais, 3) Artigo curto: documento breve que apresenta resultados

originais, preliminares ou parciais de uma pesquisa científica; 4) Crítica literária: documento que resulta de uma revisão literária sobre algum tema de interesse particular. Caracteriza-se por realizar uma análise de no mínimo cinquenta fontes bibliográficas; 5) tradução de textos clássicos, da atualidade ou transcrições históricas de interesse particular dentro da perspectiva temática da revista; 6) Tópicos de monografia: documento que extrai os pontos principais de uma tese apresentada para obtenção de algum título.

### AValiação de Artigos

Cada artigo recebido pela revista *Maguaré* é submetido a um processo de seleção feito pelo Comitê Editorial que escolhe os textos que serão avaliados por pares acadêmicos. Uma vez que o texto é selecionado, são determinados três avaliadores nacionais ou internacionais renomados que emitirão um conceito sobre o texto. A publicação final, no entanto, é decisão do Comitê Editorial. Depois de finalizado o processo de revisão, o editor informará ao autor a decisão final sobre o texto. Se este for selecionado pela publicação, a revista enviará ao (à) autor(a) o respectivo formato de autorização para sua publicação em meio impresso ou digital.

### APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

1. Todo material proposto para publicação deve ser inédito e não ter sido apresentado em outras revistas ou qualquer tipo de publicações.
2. Os artigos podem ser enviados à revista *Maguaré*, através do e-mail revista-maguare@gmail.com ou ao endereço da

<sup>1</sup> Apesar de ser um guia para detalhar o tipo de textos priorizados pela revista, não suprime a diversidade de documentos recebidos pela publicação.

Universidade Nacional da Colômbia, Cra. 30 n. 45-03, edifício 212, oficina 130, Bogotá, Colômbia.

3. Os artigos (de 30 páginas em média sem incluir bibliografias ou gráficos) devem ser enviados em \*.doc ou \*.rtf, em letra Times New Roman 12 e com espaçamento duplo. As resenhas terão uma extensão máxima de 1.500 palavras (cerca de 4 páginas).
4. Na primeira página do texto deve estar incluído os seguintes dados do(a) autor(a): nome completo, filiação institucional e e-mail ou endereço para contato. Igualmente, deve incluir seu respectivo resumo (128 palavras no máximo) em espanhol e inglês e 10 palavras-chave, também nos respectivos idiomas. Se o artigo for resultado de uma pesquisa ou projeto, deve incluir (em nota de rodapé) o título e o número da pesquisa e, quando necessário, o nome da instituição que financiou.
5. Em um arquivo digital devem ser entregues as fotografias originais, ilustrações, gráficos ou diagramas. Quanto às fotografias e ilustrações, devem estar no formato PNG, JPG ou TIFF em uma resolução mínima de 300 dpi. Toda imagem, figura ou gráfico, que não seja de autoria do pesquisador deve contar com a autorização por escrito do autor original para sua

publicação e com a respectiva referência ou nota explicativa. Essa autorização é responsabilidade do(a) autor(a) do artigo.

#### SISTEMA DE REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

A revista *Maguaré* submete-se às normas de referência bibliográfica do sistema Autor-data do Chicago Manual of Style, 16ª edição, disponível em <http://www.chicagomanualofstyle.org>. Esse sistema conta com um modelo de citação parentética no caso de citação dentro do texto e outro modelo para lista bibliográfica. Nas citações dentro do texto, deve estar mencionado entre parênteses o primeiro sobrenome do autor, o ano de publicação da obra e página, por exemplo, (Benavidez 1998, 125). Para mencionar uma obra de vários autores, são utilizados os seguintes modelos: quando são dois ou três (Shepsle e Bonchek 2005, 45); e quando são quatro ou mais (Barnes et al. 2010, 25). No caso de fazer referência a um autor citado, deve estar escrito assim: (Marzal, citado em Pease 1982, 11-12). A lista de referência deve submeter-se ao modelo do Chicago Manual of Style com as modificações que incluímos para as publicações em espanhol.



## **maguaré**

El presente número fue impreso en Bogotá, Colombia  
por Panamericana Formas e Impresos S.A.  
Para su composición se usaron los tipos Meta & MinionPro.

