

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2013-2015**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN
ANTROPOLOGÍA VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**RESIGNIFICANDO VIDAS:
RECONFIGURACIONES URBANO-IDENTITARIAS DE
AGROARTE, SEMILLAS DEL FUTURO, UNIÓN ENTRE COMUNAS
EN EL BARRIO SAN PEDRO PEÑITAS, MEDELLÍN, COLOMBIA**

ANA MARÍA BELTRÁN CUARTAS

ENERO 2016

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE DE ANTHROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2013-2015**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN
ANTHROPOLOGÍA VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**RESIGNIFICANDO VIDAS:
RECONFIGURACIONES URBANO-IDENTITARIAS DE
AGROARTE, SEMILLAS DEL FUTURO, UNIÓN ENTRE COMUNAS
EN EL BARRIO SAN PEDRO PEÑITAS, MEDELLÍN, COLOMBIA**

ANA MARÍA BELTRÁN CUARTAS

**ASESOR DE TESIS: DAVID CORTEZ
LECTORES/AS: ANA MARTÍNEZ y EDUARDO KINGMAN**

ENERO 2016

DEDICATORIA

Porque somos nuestra historia...

**A las mujeres y hombres, niñas y niños, jóvenes, abuelas y abuelos que,
como diría Celi,
no se conforman sino con ¡la vida y la resistencia!**

**A la memoria de mi padre,
cuya voz fue silenciada por el paramilitarismo estatal,
como indican algunas investigaciones.
Cuando como secretario de SintraDepartamento,
sostenía negociaciones con el equipo de gobierno de
Juan Gómez Martínez,
en el momento histórico en que se consolidaron
todas las estrategias para la instalación del
neoliberalismo en Colombia.**

**A mi madre...
quien se ha permitido soñar con otras formas.
Por ser madre de gran fortaleza,
que desde su espacio de incidencia
ha resistido y transformado.**

**A ese espacio político-geográfico llamado Colombia,
donde, como indica el reciente Censo Agrario,
el 3% de la población total es propietaria del 98% del territorio y
donde la sobreexposición a las dificultades ha convertido a muchxs
en seres resilientes, creativos y amantes de la esperanza**

AGRADECIMIENTOS

Siempre me cuestiona esta sección, porque veo que muchas personas logran comprimir las GRACIAS en formales y cortos textos. De ser este el formato ideal, me declaro impedida para seguirlo, pues me sentiría en deuda.

A AKA, por enseñarme que la coherencia se construye en el día a día, desde la acción y no sólo desde el discurso. Por compartir su corazón de abuela de campo que tiene mucho cuidado y amor, por sus grandes entregas que, en colectivo han tenido resonancia, evidenciadas en logros significativos para todxs.

A la Familia Yepes Ramírez por abrirnos cálidamente las puertas de sus casas, familias e intimidades, por mostrarme la fortaleza y la lucha, por su capacidad de seguir en el camino a pesar de esta insensata violencia. Por ese buen sentido del humor que no los deja caer.

A las mamás de esta familia por mostrarme que hay otros modos. A Doña Margoth (Mamá Rapera) por ser un ejemplo de una apuesta por la vida desde la música. A Florecita por ser incansablemente comprometida, por enseñarme más sobre las plantas que tanto me gustan. A Marthica por su buena acogida. A la Abuela, mi profunda admiración porque todavía se deja sorprender de la vida y aprende de lxs más chicxs.

A Michael por su firmeza y nobleza, gracias por todo el apoyo. A Sofi, Melany, Laura, Esteban y Ana por su compañía. A Ghido!. A Pifas, FL (Flipper), Rayo y Lufe. A Semillas del Futuro, Unión entre Comunas, Agroarte y todos sus talentos.

A Litay Ortega –Tay–, una de las principales responsables de que la quimera de esta empresa se concretara. Por su paciencia, entrega y compromiso. Por adentrarme en el aprendizaje de la realización documental.

A Ana María García Nova por su apoyo en los talleres de edición y asesorías. A Laura Aguirre por su apoyo con el maquillaje y vestuario para los cortometrajes, a Karina

Calle por su apoyo con el diseño de vestuario y a Fredy Bedoya por facilitarnos vestuario.

A mis ñañas, parCelita y Dinamita que hicieron del último año en Ecuador una vivencia llena de aprendizajes. A Dani, Yauri y Juanito. A Anna y Ara.

A los parceros del máster en biodiversidad porque hicieron de ese año en Quito, uno de los mejores. A los maestros del HUA por sus grandes enseñanzas, en especial Felipe y Álvaro. A los amigos Ingrid, Oswald y Diego. A todas las personas del campo que me han compartido enseñanzas desde su sabiduría.

A los Qartas por ser siempre la primera escuela y la colmena. A Gladis y su familia por su enorme hospitalidad. A Mari por soñarse y hacer posible otras formas. A Juan por estar siempre a pesar de las distancias. A Alejo, por ser compañero honesto e incondicional.

A Álvaro Villegas por su amistad y asesorías. A J. Fernando por ser bastón que da buena madera. A Cla por estar siempre.

A los profes que siempre dejan alguna enseñanza importante, en especial a David, Rubén, Hugo, Gastón y Polo.

A David Cortez por ser un excelente profesor y asesor de tesis. Un Gran Maestro.

A FLACSO por financiarme la mitad de la colegiatura. A la Fundación Confiar, que me ha aportado en el proceso de formación, por abrir la posibilidad de conectar personas y procesos como estos. A Martha Restrepo y Lina Acevedo.

MIL GRACIAS. Este trabajo materializa la suma de esfuerzos colectivos.

INDICE

RESUMEN	9
INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO I.....	17
MARCO TEÓRICO. IDENTIDADES, MEMORIA, RESISTENCIA(S), GÉNERO Y BIOPOLÍTICA. Aproximación desde la Antropología Visual	18
Modos de sujeción, identidad, memoria y reconstitución(es) de identidades	22
Memoria, Arte y Agro	26
Biopolítica, la <i>nuda vida</i> y el Conflicto Armado Interno en Colombia	27
Poder, resistencia(s), prácticas identitarias y apropiación del espacio	29
Identidad y Género. El papel de las madres	31
Identidad, Representación y la Antropología Visual.....	32
CAPÍTULO II.....	35
EL COLECTIVO AGRO-ARTÍSTICO Y SU CONTEXTO DE FORMACIÓN. Un análisis biopolítico.....	35
PARTE I. Colectivo agro-artístico <i>Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas</i>	35
PARTE II. Contextualización frente al Conflicto Armado en Colombia, Medellín, la Comuna 13 y el Corregimiento 60 desde una perspectiva biopolítica.	40
<i>Seguridad, un dispositivo espacial y biopolítico para aproximarse a las dinámicas de violencia en zonas periféricas de Medellín, Colombia</i>	42
<i>El dispositivo biopolítico espacial de la Seguridad y la historia de desplazamiento en la Comuna 13</i>	46
CAPÍTULO III	52
ETNOGRAFÍA VISUAL, TRANSFERENCIA DE MEDIOS Y REALIZACIÓN DEL DOCUMENTAL	52

Acercamiento al colectivo artístico <i>Agroarte, Semillas del Futuro y Unión entre Comunas</i>	53
Peñitas y la Familia Yepes Ramírez	57
Etnografía visual y realización del documental.....	59
<i>La etnografía visual</i>	59
<i>Edición del Documental Hip Hop Agrario Resistiendo y Transformando</i>	66
Transferencia de medios a través de un taller de cine-minuto para niñxs y jóvenes.....	70
CAPÍTULO IV	75
DE LOS SUEÑOS INDIVIDUALES A LOS SUEÑOS COLECTIVOS	
Prácticas comunitarias agro-artísticas que accionan procesos de Resistencias, reconstrucciones urbano-identitarias y apropiación del espacio	75
Desplazamiento, reconstitución(es) de identidades y apropiación del espacio	76
Madres transformadoras y Resistencias	79
El proceso de formación y transformación de lxs niñxs y jóvenes	88
El horizonte hacia los sueños colectivos	92
CAPÍTULO V.....	97
GUIÓN DOCUMENTAL HIP HOP AGRARIO RESISTIENDO Y TRANSFORMANDO	97
I. La construcción del guión documental.....	97
II. Guión Final HIP HOP AGRARIO Resistiendo y Transformando	98
1. FICHA TÉCNICA.....	98
2. EQUIPO DE REALIZACIÓN.....	99
5. OBJETIVO GENERAL:.....	100
5.1.OBJETIVOS ESPECÍFICOS:.....	100
6. PERFILES DE PERSONAJES Y LOCACIONES:.....	100
7. TRATAMIENTO.....	103
7.1. METODOLOGÍA.....	103
7.2. ESTRUCTURA NARRATIVA.....	103
7.3. ESCALETA	105
7.4 EQUIPO TÉCNICO	112

CONCLUSIONES.....	113
BIBLIOGRAFÍA.....	127
ENTREVISTAS.....	136
ANEXOS.....	137

RESUMEN

En un contexto de violencia sostenida por más de sesenta años en Colombia, con los actores que hasta hoy se mantienen, y durante tres décadas específicamente en la Comuna 13 y en el Corregimiento 60 de Medellín (Colombia), el colectivo agro-artístico *Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas* lleva a cabo acciones desde las prácticas agroecológicas urbanas y el arte. Dado que gran parte de sus miembros vivieron un proceso de desplazamiento forzado intraurbano, en esta investigación, realizada a través de una etnografía visual, a partir de la cual surge un documental y la presente tesis, busqué interpretar procesos de construcciones y reconstrucciones urbano-identitarias entre ellxs desde prácticas agro-artísticas en el barrio San Pedro Peñitas, ubicado en la frontera entre la Comuna 13 y el Corregimiento 60 de Medellín, Colombia.

En el abordaje teórico tomo conceptos del construccionismo como *modos de sujeción* (Foucault y Balibar), *identidad* (Hall), *identidades híbridas* (Hall) o *reconstitución(es) de identidades* y la relación entre *memoria e identidad* en este proceso (Martínez y D'Avila & Revollo), *poder y resistencia* (Foucault) para explicar el posicionamiento del colectivo. Con el fin de abordar el accionar desde el agro y arte de este colectivo, retomo conceptos de memoria de Benjamin, Ricoeur y Didi-Huberman y su relación con el arte (Richard) y con la “memoria viviente” (Vásquez & Beltrán, 2014) representada en las plantas y sus saberes-prácticas relacionados. Desde la categoría de *género* (Butler, Hall, Scott) interpreto la acción de las madres del colectivo desde la perspectiva de Ibarra y Britto. Tomo la relación entre *identidad y representación* (Hall) y de estas dos con la *Antropología Visual* (Poole), teniendo en cuenta la representación de las “zonas inseguras” (Cavalletti). Además, cómo desde este campo de la antropología es posible enmarcar la presente investigación en una metodología etnográfica, específicamente, una etnografía visual. Me baso en este ensamblaje teórico para generar una interpretación en torno a la pregunta central de investigación ¿En qué medida la articulación de una práctica comunitaria (prácticas/experiencias agro-artísticas) acciona procesos de reconstituciones identitarias y de resistencia frente a la represión/violencia/manipulación del Estado en su condición actual?.

Considero que este estudio ilustra cómo tras un desplazamiento forzado intraurbano las prácticas identitarias (agro-artísticas y otras) del colectivo *Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas* acciona procesos de resistencias, memoria y reconstituciones de identidades que se materializan –pero que al mismo tiempo las retroalimentan– en la apropiación del espacio, los procesos de formación y transformación. Esto, tomando en cuenta que tras ser desplazadxs, el pertenecer al colectivo les permitió reconsiderarse a sí mismos, a sus próximos y al espacio habitado desde el arte y las prácticas agroecológicas urbanas. Las mujeres llevan a cabo una resistencia civil no violenta generando cambios en su papel de mujer y reivindican su papel de madres dándole otro sentido a la maternidad. Para niñxs y jóvenes, el proceso de formación en el colectivo les ha generado transformaciones que se ven incluso reflejadas en sus proyecciones a futuro, además de asumir una posición de resistencia. Finalmente, a futuro añoran una sede cultural en San Pedro Peñitas para consolidar procesos de formación, información y productivos. Un paso de los sueños individuales a los sueños colectivos.

Palabras Clave: Identidad(es), Resistencia(s), Memoria, Transformación, Género, Biopolítica, Etnografía Visual, Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas, Comuna 13, Corregimiento 60, Medellín.

INTRODUCCIÓN

En un contexto de violencia sostenida por más de sesenta años en Colombia –con los actores que conocemos hoy– y durante tres décadas específicamente en la Comuna 13 y el Corregimiento 60 de Medellín (Colombia), el colectivo agro-artístico *Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas* desarrolla acciones desde las prácticas agroecológicas urbanas y el arte. Similar a lo documentado por el Grupo de Memoria Histórica en torno a muchas otras organizaciones comunitarias de la Comuna 13, gran parte de sus miembros vivieron un proceso de desplazamiento forzado intraurbano. En esta investigación realizada a través de una etnografía visual, a partir de la cual surge un documental y la presente tesis, busqué interpretar procesos de construcciones y reconstrucciones urbano-identitarias de varios integrantes de este grupo de Hip Hop Agrario desde prácticas agro-artísticas en el barrio San Pedro Peñitas, ubicado en la frontera entre la Comuna 13 y el Corregimiento 60 de Medellín, Colombia.

Desde la postura que entiende el Conflicto Armado Interno (CAI) colombiano como una estrategia biopolítica, planteo como pregunta de investigación central ¿En qué medida la articulación de una práctica comunitaria (prácticas/experiencias agro¹-artísticas) acciona procesos de reconstituciones identitarias y de resistencias frente a la represión/violencia/ manipulación del Estado en su condición actual?. A su vez, planteé una serie de subpreguntas relacionadas que permiten acercarse a las diferentes aristas de la etnografía. En primer lugar, para aproximarme a las reconstituciones de identidades tras un proceso de desplazamiento forzado intraurbano en un marco de CAI, surge la cuestión sobre si ¿El proceso actúa en la elaboración de una memoria presente en la que experiencias de represión/desplazamiento se procesan para la construcción de espacios/prácticas comunitarias donde se enfrenta dicho pasado/presente? y ¿Cómo prácticas/experiencias agro-artísticas de las personas involucradas en el proceso contribuyen a procesos de reconfiguración identitaria?.

En segundo lugar, desde la perspectiva del posicionamiento en un contexto como el que se vive en la Comuna 13 y el Corregimiento 60, donde el Estado ha

¹ Las prácticas que llevan a cabo son agroecológicas. El colectivo hace parte de la Asociación Red Colombiana de Agricultura Biológica REcab Antioquia (<http://www.recab.org/>), miembro del Movimiento Agroecológico de América Latina y el Caribe MAELA (<http://maela-agroecologia.org/>).

perpetrado claras violaciones a los Derechos Humanos de la población civil no armada, quienes además han sido víctimas del resto de grupos armados, surge la pregunta sobre ¿En qué medida la articulación de una práctica comunitaria agro-artística acciona procesos de resistencias?. En tercer lugar, desde el accionar de las mujeres madres que hacen parte del colectivo, desde una perspectiva política y de género me cuestiono, ¿Cómo adquieren las mujeres un papel protagónico en este proceso?. En cuarto lugar, desde una perspectiva de resistencia que se preocupa por la formación del sujeto joven, frente a la acción de formación y transformación de lxs² niñxs y jóvenes por medio de las prácticas agro-artísticas planteo la pregunta ¿Cómo prácticas agro-artísticas constituyen prácticas dadoras de sentido de una buscada identidad entre niñxs y jóvenes?. Todas estas preguntas confluyen en una perspectiva investigativa interdisciplinaria que retoma elementos históricos, políticos, geográficos, etnobiográficos, artísticos, antropológicos visuales y de acción pedagógica –este último desde un proceso de transferencia de medios a través de un taller de cine-minuto dirigido a niñxs y jóvenes– para lograr una comprensión más amplia y diversa de un contexto complejo y una apuesta desde lo comunitario por generar realidades diferentes desde las construcciones individuales y colectivas.

Con base en la experiencia preliminar en campo, planteé como hipótesis principal para esta investigación que las prácticas/experiencias agro-artísticas accionan procesos de reconstituciones identitarias y resistencias frente a la represión/violencia/manipulación del Estado en su forma actual. Debido a que definí varios ejes interpretativos en la investigación, con base en ellos propuse varias hipótesis derivadas: 1) Las prácticas/experiencias agro-artísticas de lxs involucradxs en el proceso aportan a la reconfiguración urbano-identitaria, 2) El proceso actúa en la elaboración de una memoria presente en la que experiencias de

² En el presente texto me sumo a la posición de Castellanos (2012) en torno a la forma de referirse al género. “Se utilizará la “x” por dos razones: en primer lugar, para referirse a las personas con una identidad de género y orientación sexual diversa, respetando las actuales discusiones sobre como nombrar el género, ahora bien que hay personas que proponen su lugar de enunciación desde un género no determinado por lo masculino o lo femenino, sino que se plantan en la indefinición, como lugar político de resistencia. En segundo lugar, porque hay también quienes utilizan la @, sin embargo, este símbolo limita la discusión a la binariedad que la a/o unida representa. Utilizar la “X” es ese sentido es una forma de resistencia a la posibilidad de seguir enmarcando lo Transgénero en una visión binaria de la sociedad y del género y, finalmente, porque representa tanto a “mujeres” (XX), “hombres” (XY) o “intersex” (XXY-XYX). Entonces se propone a la “X” como una herramienta para hablar del género de manera gramaticalmente neutra e incluyente” (Castellanos, 2012: 23).

represión/desplazamiento se procesan para la construcción de espacios/prácticas comunitarias donde se enfrentan dicho pasado y presente, 3) La articulación de una práctica identitaria y comunitaria acciona procesos de resistencias y 4) Las mujeres tienen un papel protagónico dentro del proceso, hecho relacionado con su condición de mujeres madres en la que se reproducen prácticas/discursos sobre el cuidado de lxs niños y jóvenes.

Con respecto a la literatura que he revisado hasta la fecha, esta investigación introduce en la literatura sobre el conflicto armado en zonas periféricas de Medellín, como la Comuna 13 y el Corregimiento 60, los postulados de Cavalletti (2010) sobre el dispositivo biopolítico espacial de la seguridad en el análisis de esta coyuntura, cuyos efectos se pueden evidenciar en las intervenciones de los diferentes actores armados y el desplazamiento forzado intraurbano. Procesos que aportan a la generación de subjetividades en torno a estas realidades, como la toma de posiciones de resistencia a través del arte y las prácticas agroecológicas urbanas accionados conjuntamente. De otro lado, en la línea de Álvarez (2014), se aporta a la interpretación del accionar de este colectivo agro-artístico. Si bien en la literatura existen muchos estudios en torno al Hip Hop, hasta donde pude sondear, sólo registro estos dos estudios que incorporen el Agro y el Hip Hop, lo que muy probablemente se deba a que la propuesta de *Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas*, es bastante innovadora, y no en el sentido de las políticas públicas que ahora arrasan con las periferias de Medellín y sus pobladores, buscando así, hacer de Medellín una ciudad espectáculo. Además, en contraste con lo encontrado en la literatura, el colectivo agro-artístico no presenta una acción exclusivamente juvenil, sino que busca ser intergeneracional, generando dinámicas muy diferentes en torno a cuestiones políticas, de memoria y defensa del territorio, ejes centrales de su accionar.

A pesar de que en Medellín, Garcés (2011) lleva a cabo un estudio sobre mujeres hoppers, dentro de la literatura revisada, no encontré ningún estudio que involucrara el papel de mujeres madres raperas y agricultoras, su posición de resistencia frente a un contexto de violencia sostenida desde la reivindicación de su papel de madres y la subversión de su papel de género desde el aspecto de trascender lo doméstico a lo público, en búsqueda de generar nuevos contextos de formación para sus hijos. La falta de documentación al respecto, también se puede deber a que

probablemente no haya muchas madres haciendo Hip Hop acompañadas de un proceso colectivo grande, en el que además, llevan a cabo prácticas agroecológicas. Por último, aunque González (2013) lleva a cabo su investigación con un grupo de Hip Hop que también vivió un proceso de desplazamiento forzado intraurbano en esta misma zona, esta investigación provee un acercamiento desde personajes en la misma situación, pero con diferentes edades, género y papeles dentro de un grupo que en este caso sería familiar y agro-artístico al mismo tiempo.

Esta tesis está relatada en cinco capítulos y un largometraje documental de una hora *HIP HOP AGRARIO Resistiendo y Transformando*. En el **primer capítulo** de la presente tesis se presenta el marco teórico que aborda conceptos desde el construccionismo como *modos de sujeción* (Foucault y Balibar), *identidad* (Hall), *identidades híbridas* (Hall) o *reconstitución(es) de identidades* y la relación entre *memoria* e *identidad* en este proceso (Martínez y D'Avila & Revollo), *poder* y *resistencia(s)* (Foucault) para explicar el posicionamiento del colectivo agro-artístico. La sección *Memoria, Arte y Agro* recorre brevemente conceptos básicos de memoria y su relación con el arte y el agro (a través de las plantas) como otras formas de construir memoria, tal y como lo hace este colectivo. Introduzco la categoría de análisis *género* (Butler, Hall, Scott) con el propósito de interpretar la acción de las mujeres madres parte del colectivo desde la perspectiva de Ibarra y Britto. Finalmente, la relación entre *identidad* y *representación* (Hall) y de estas dos con la *Antropología Visual* (Poole), teniendo en cuenta la representación de las “zonas inseguras” (Cavalletti). Además, cómo desde este campo de la antropología es posible enmarcar la presente investigación en una metodología etnográfica, específicamente, una etnografía visual. Estos conceptos, me permiten aproximarme a interpretar en torno a la pregunta central de investigación ¿En qué medida la articulación de una práctica comunitaria (prácticas/experiencias agro-artísticas) acciona procesos de reconstituciones identitarias y de resistencia(s) frente a la represión/violencia/manipulación del Estado en su condición actual?.

En la primera parte del **segundo capítulo** se presenta el colectivo agro-artístico *Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas* y su accionar en Medellín, Colombia. En la segunda parte se presenta desde una perspectiva biopolítica el contexto de violencia del país, la ciudad y las zonas de ésta que son determinantes en los

procesos de subjetivación que generan las prácticas identitarias de este colectivo. He decidido tomarlo desde esta perspectiva para poder plantear a partir del dispositivo biopolítico espacial de la Seguridad de Cavalletti (2010), la relación entre éste como creador de “zonas inseguras” y la representación hegemónica que se hace de éstas. Lo cual, permitirá contextualizarse frente a lo que planteo en los siguientes capítulos y en especial, entender el por qué se considera el Conflicto Armado Interno colombiano una estrategia biopolítica y cómo se fundamenta la pregunta central de investigación.

En el **tercer capítulo**, se detalla el proceso de investigación y la metodología empleada desde la Antropología Visual. Tras su definición, describo cómo fue el proceso de acercamiento al colectivo, desde el encuentro con AKA hasta el establecimiento de la relación con la Familia Yepes Ramírez en el barrio San Pedro Peñitas. Posteriormente, presento el proceso de la “etnografía visual” o “exploración etnográfica” que estuvo constituida por observación participante, la filmación de la cotidianidad y de entrevistas a profundidad a nueve miembros de la familia, desde los seis hasta los 69 años, con el propósito de mapear las diferentes percepciones sobre la realidad compartida. Retomo la discusión del uso del video como herramienta etnográfica y los aportes de la imagen como archivo del lenguaje corporal.

De esta forma se recoge la dimensión narrativa de la identidad pues, a partir de preguntas se detona, en términos de Baer y Schnettler (En Prensa), una “constelación de memorias”. Lo que podría acercarse a la idea de *cinema verité* de Jean Rouch, donde quienes participan en el estudio son provocados. Es una realidad provocada en la cual las personas pueden ser quienes quieran ser y genera una antropología compartida, en la que nosotrxs como investigadorxs trabajamos para ellxs. Como parte de la etnografía, con ayuda de una amiga cineasta, llevamos a cabo un taller de cine-minuto³ para niñxs y jóvenes del barrio y del colectivo, a partir del cual pudimos interactuar más con ellos y generar una transferencia de medios. Se realizaron seis sesiones a través de las cuales se instruyó sobre bases del lenguaje cinematográfico, como la perspectiva, el ángulo y la escala de planos, la creación de guión y storyboard, la planeación del rodaje, rodaje y uso de equipos que incluyeron cámara y tascam, además del computador para la edición

³ El cine-minuto es un corto audiovisual de 60 a 180 minutos.

de cortos. Los integrantes se distribuyeron en tres grupos, uno que trabajó el género de fantasía, otro de terror y otro documental.

En el **cuarto capítulo** registro los resultados de la etnografía visual a partir de los cuales genero interpretaciones a través de las preguntas sobre si ¿El proceso actúa en la elaboración de una memoria presente en la que experiencias de represión/desplazamiento se procesan para la construcción de espacios/prácticas comunitarias donde se enfrenta dicho pasado/presente?, ¿Cómo prácticas/experiencias agro-artísticas de las personas involucradas en el proceso contribuyen a procesos de reconfiguración identitaria?, ¿En qué medida la articulación de una práctica comunitaria agro-artística acciona procesos de resistencias?, ¿Cómo adquieren las mujeres un papel protagónico en este proceso? Y ¿Cómo prácticas agro-artísticas constituyen prácticas dadoras de sentido de una buscada identidad entre niñxs y jóvenes?. Por último, en el **quinto capítulo** presento a través de la primera parte, el proceso de la construcción del guión y en la segunda, el guión final del largometraje documental.

A partir del abordaje teórico interpreto los resultados de la etnografía que me llevan a considerar que este estudio ilustra cómo tras un desplazamiento forzado intraurbano las prácticas identitarias (agro-artísticas y otras) del colectivo *Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas* acciona procesos de resistencias, memoria y reconstituciones de identidades que se materializan –pero que al mismo tiempo las retroalimentan– en la apropiación del espacio, los procesos de formación y transformaciones pues, tras vivir esta situación, el pertenecer al colectivo les permitió reconsiderarse a sí mismos, a sus próximos y al espacio habitado desde el arte y las prácticas agroecológicas urbanas. Desde las mujeres se da una resistencia civil no violenta generando cambios en su papel de mujer, al trascender el ámbito doméstico hacia lo público, aunque sin subvertir los cimientos de su subordinación como mujeres. Revindican su papel de madres, dándole otro sentido a la maternidad, pues en los nuevos contextos, resignifican discursos y prácticas históricas que relacionan la mujer con el cuidado. Desde los niñxs y jóvenes, el proceso de formación en el colectivo agro-artístico, ha generado en ellxs transformaciones que se ven incluso reflejadas en sus proyectos a futuro, además de asumir una posición de resistencia a través de la música y las prácticas agroecológicas. Finalmente, siguiendo el modelo de apropiación de Vidal y Pol (2005), las acciones colectivas a futuro, es decir, los sueños colectivos, añoran una

sede cultural en San Pedro Peñitas para consolidar procesos de formación, información, creación artística y procesos productivos agroecológicos.

CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO.

IDENTIDADES, MEMORIA, RESISTENCIA(S), GÉNERO Y BIOPOLÍTICA

Aproximación desde la Antropología Visual

En el contexto de violencia sostenida, descrito anteriormente, en la Comuna 13 y el Corregimiento 60 de Medellín (Colombia), el colectivo agro-artístico *Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas* lleva a cabo acciones desde las prácticas agroecológicas urbanas y el arte. Similar a otras organizaciones comunitarias de la Comuna 13, gran parte de sus miembros vivieron un proceso de desplazamiento forzado intraurbano. Esta investigación realizada a través de una etnografía visual, cuyos frutos son un largometraje documental de una hora llamado *HIP HOP AGRARIO Resistiendo y Transformando* y la presente tesis, que buscan interpretar procesos de construcciones y reconstrucciones urbano-identitarias de varios integrantes de este grupo desde prácticas agro-artísticas en el barrio San Pedro Peñitas de Medellín, Colombia.

La pregunta de investigación central del presente estudio es ¿En qué medida la articulación de una práctica comunitaria (prácticas/experiencias agro-artísticas) acciona procesos de reconstituciones identitarias y de resistencias frente a la represión/violencia/manipulación del Estado en su condición actual?. A su vez, planteo una serie de subpreguntas relacionadas que permiten acercarse a las diferentes aristas de la etnografía. En primer lugar, para acercarse a las reconstituciones de identidades surge la cuestión sobre si ¿El proceso actúa en la elaboración de una memoria presente en la que experiencias de represión/desplazamiento se procesan para la construcción de espacios/prácticas comunitarias donde se enfrenta dicho pasado/presente? y ¿Cómo prácticas/experiencias agro-artísticas de las personas involucradas en el proceso contribuyen a procesos de reconfiguración identitaria?.

En segundo lugar, desde la perspectiva del posicionamiento en un contexto como el que viven, me surge la pregunta sobre ¿En qué medida la articulación de una práctica comunitaria agro-artística acciona procesos de resistencias?. En tercer lugar, desde el accionar de las mujeres madres que hacen parte del colectivo me cuestiona, ¿Cómo adquieren las mujeres un papel protagónico en este proceso?. En cuarto lugar, frente a la acción de formación y transformación de lxs niñxs y jóvenes desde las

prácticas agro-artísticas planteo la pregunta ¿Cómo prácticas agro-artísticas constituyen prácticas dadoras de sentido de una buscada identidad entre niñxs y jóvenes?.

La principal hipótesis que planteo para esta investigación se enfoca en que las prácticas/experiencias agro-artísticas accionan procesos de reconstituciones identitarias y resistencias frente a la represión/violencia/manipulación del Estado en su forma actual. Debido a que definí varios ejes interpretativos en la investigación, con base en ellos propuse varias hipótesis derivadas: 1) Las prácticas/experiencias agro-artísticas de lxs involucradxs en el proceso aportan a la reconfiguración urbano-identitaria, 2) El proceso actúa en la elaboración de una memoria presente en la que experiencias de represión/desplazamiento se procesan para la construcción de espacios/prácticas comunitarias donde se enfrentan dicho pasado y presente, 3) La articulación de una práctica identitaria y comunitaria acciona procesos de resistencias y 4) Las mujeres tienen un papel protagónico dentro del proceso, hecho relacionado con su condición de mujeres madres en la que se reproducen prácticas/discursos sobre el cuidado de lxs niñxs y jóvenes.

Este capítulo centrado en el marco teórico, lo presento en seis secciones de acuerdo con los conceptos relacionados según la(s) pregunta(s) a la(s) que me permiten aproximarme desde la interpretación. En un inicio introduzco *Modos de sujeción, identidad, memoria y reconstitución(es) de identidades* para acercarme a las preguntas sobre ¿Cómo prácticas/experiencias agro-artísticas de las personas involucradas en el proceso contribuyen a procesos de reconfiguración identitaria? y si ¿El proceso actúa en la elaboración de una memoria presente en la que experiencias de represión/desplazamiento se procesan para la construcción de espacios/prácticas comunitarias donde se enfrenta dicho pasado/presente?.

Siguiendo la línea de esta última pregunta retomo varios conceptos en torno a la *memoria* de Benjamin, Ricoeur y Didi-Huberman para relacionarlos con las prácticas artísticas y agroecológicas, ejes centrales del accionar del colectivo. Para poder entender el contexto del Conflicto Armado Interno Colombiano (CAI) en el que se ha consolidado el proceso de este colectivo, retomo los conceptos de biopolítica de Foucault con el propósito de comprender la posición que plantea que este CAI hace parte de una estrategia biopolítica (Soto, 2014; Aparicio 2012) que adicionalmente, en términos de Cavalletti (2010), tiene una representación física en el espacio de las

ciudades, ya que la creación de “zonas inseguras” como es el caso de la Comuna 13, permite gestionar la idea de “zonas seguras” consolidándose de este modo la estrategia de la “Seguridad” como ideal de buen gobierno, en cuyo nombre se han cometido tantas violaciones a los Derechos Humanos de la población civil no armada, por parte de los diferentes actores armados, en zonas como la Comuna 13, como se explica en el segundo capítulo. Esto se da porque, como lo retoma Cavalletti (2010: 7) a partir de Carl Schmitt, “[n]o existen ideas políticas sin un espacio al cual sean referibles, ni espacios o principios espaciales a los que no correspondan ideas políticas”.

Y desde aquí, entender que las representaciones que se hacen de quienes habitan en la Comuna 13 obedecen a que, como indica Poole (2000: 15-16), las imágenes han cumplido un papel en la construcción de hegemonías culturales y políticas, haciendo del acto de ver un instrumento unilateral o singular de control y dominación, tal y como lo ilustra la autora para el caso de los indígenas en los Andes, como una relación compleja entre la vigilancia, las tecnologías representacionales y el poder (Poole, 2000: 15). A causa de esto y otros tantos móviles, esta tesis busca representar a habitantes de la Comuna 13 y especialmente a jóvenes y niñas –quienes han sido las figuras más estigmatizadas, tal como lo ha documentado Riaño (2006) para otra “zona insegura” de Medellín– desde el lugar de aquéllxs héroes que en Colombia sí existen y no tienen armas⁴. Porque es necesario pensarnos un futuro, lejanos a las lógicas armamentistas que se han impuesto en el país. Desde aquí, planteo la pregunta central de investigación ¿En qué medida la articulación de una práctica comunitaria (prácticas/experiencias agro-artísticas) acciona procesos de reconstituciones identitarias y de resistencias frente a la represión/violencia/ manipulación del Estado en su condición actual?.

Luego, relaciono los conceptos de *Poder*, *resistencia(s)*, *prácticas identitarias* y *apropiación del espacio* para interpretar ¿En qué medida la articulación de una práctica

⁴ Esta frase la escuché a DJ Maya en la 13 y la menciono aquí por dos razones: 1) La campaña *Héroes Comuna 13*, realizada en el 2014 por la Fundación Pazamanos con el propósito de hacer un homenaje en vida “a personajes cotidianos que con dedicación y pasión le apuestan a la vida, le legalidad y la convivencia y con su ejemplo inspiran a nuevas generaciones a seguir sus pasos” (Fundación Pazamanos, 2014). En ella se encuentra incluido El AKA ([http://www.fundacionpazamanos.com/portfolio/heroes-2/#prettyPhoto\[rel-671255224/1/](http://www.fundacionpazamanos.com/portfolio/heroes-2/#prettyPhoto[rel-671255224/1/)) y 2) Desde que soy pequeña se ha sentido un bombardeo publicitario muy fuerte en torno a las fuerzas armadas del Estado, en el que refiriéndose a sus militares afirman que “Los héroes en Colombia sí existen”, promoviendo desde mi perspectiva, una lógica armamentista y construyendo una especie de aureola en torno a personajes que quitan vidas desde ideologías plutocráticas. Aquí se pueden encontrar varios ejemplos (<https://www.youtube.com/watch?v=8tXoFZtEb9s>).

identitaria y comunitaria acciona procesos de resistencias?. Posteriormente, articulo los conceptos de *Identidad y Género. El papel de las madres* para reflexionar sobre ¿Cómo adquieren las mujeres un papel protagónico en este proceso?. Finalmente, presento la relación entre *Identidad, Representación y la Antropología Visual* para introducir el enfoque teórico-metodológico de la presente investigación que está basado en una interpretación de prácticas identitarias a través de una etnografía visual, como se explicará en el tercer capítulo.

En consecuencia con lo anterior, las categorías o conceptos principales que servirán para responder a las preguntas de investigación son, en un inicio los *modos de sujeción* planteados por Foucault (1996, 1998, 1999) y Balibar (2000), pues a partir de ellos se articula el concepto de *identidad* presentado por Hall (2003, 2010) desde una perspectiva construccionista, el cual será un elemento fundamental para responder todas las preguntas de investigación. A su vez, se retoma el concepto de *identidades híbridas* de Hall (2010) para introducir el tema de desplazamiento y reconstitución(es) de identidades de acuerdo con lo planteado por D'Ávila y Revollo (2012), proceso que está íntimamente ligado a la relación de los conceptos *identidad* y *memoria* propuesta por Martínez (2009), pues en los casos de desplazamiento se da una irrupción en la biografía de los individuos que se puede percibir desde la dimensión narrativa de la identidad, a la cual se logra una aproximación a través de las reconstrucciones biográficas o testimonios, como sugieren ambas investigaciones.

Posteriormente, retomo algunos conceptos básicos sobre la memoria y su relación con expresiones artísticas y prácticas agrícolas que reivindican, en términos de Vásquez y Beltrán (2014), la “memoria viviente” que mantienen las plantas, esto porque son los núcleos de acción de AgroArte a través de los cuales accionan procesos de memoria. Luego, tomo el concepto de *poder* de Foucault y desde su idea circular del poder, planteo la(s) *resistencia(s)* como la forma de poder de la población civil no armada, como es el caso de los integrantes del colectivo agro-artístico en San Pedro Peñitas. Este concepto lo relaciono con las prácticas identitarias que posibilitan la *apropiación del espacio*, tanto física, desde la *acción-transformación*, como simbólica, a partir de la *identificación simbólica*, siguiendo el modelo propuesto por Vidal y Pol (2005). Después, tomo el planteamiento de Hall (2003) sobre la introducción de la relación entre *identidad* y *género* por la intelectual feminista Judith Butler. A partir de

esto, presento el concepto de género de Scott (2011) y lo relaciono con los estudios de Ibarra (2007) y Britto (2010), sobre mujeres colombianas que accionan desde resistencia civil no violenta, para interpretar a su luz las acciones de las madres de la Familia Yepes Ramírez que pertenecen al colectivo agro-artístico.

Finalmente, con el propósito de concluir con el enfoque teórico-metodológico, retomo la relación entre *identidad* y *representación* sugerida por Hall (1997, 2010) para articularlo con la idea de Poole (2000) sobre las relaciones de poder inscritas en los procesos de representación, como en el caso de los indígenas en los Andes, o como en el que aquí nos compete, en el caso de los habitantes de “zonas inseguras” –desde los planteamientos de Cavalletti (2010)– como la Comuna 13 en Medellín. Además, estos conceptos me permiten introducir su relación con el quehacer de la *Antropología Visual*, basándome en las definiciones de Ruby (1996), Ardèvol (1997) y Pink (2011) y, cómo desde ella, se enmarca este proceso de investigación en “el contexto de la metodología etnográfica” (Ardèvol, 1997), inscribiéndose así en tres de las cinco áreas de acción de la Antropología Visual indicadas por Pink (2011).

Modos de sujeción, identidad, memoria y reconstitución(es) de identidades

Para explicar desde qué perspectiva teórica me sitúo para interpretar las acciones del colectivo agro-artístico *Agroarte*, *Semillas del Futuro*, *Unión entre Comunas*, considero necesario comenzar por indicar que existen diferentes lecturas contemporáneas de lo que es política. Žižek (2001: 183) explica algunas indicando que se han dado tres lecturas principales de Nietzsche: la tradicional, que se basa en “el Nietzsche del retorno a los valores guerreros aristocráticos premodernos; la moderna, en el Nietzsche de “la hermenéutica de la duda y el autosoñeo irónico” y la postmoderna, que trata el Nietzsche “del juego de las apariencias y las diferencias”. A partir de ellas el autor se cuestiona la posibilidad de aplicar esta perspectiva a cada una de las posiciones filosófico-políticas actuales, siendo los análogos respectivos, los *comunitarios* tradicionalistas (Taylor, entre otros), los *universalistas* modernos (Rawls, Habermas) y los *dispersionistas* postmodernos (Lyotard, entre otros). Žižek (2001: 184) retoma los planteamientos de Rancière, junto con los de otros filósofos políticos contemporáneos,

Badiou y Balibar, puesto que cada uno de ellos es autocrítico dentro de la corriente que siguen.

Según Zizek (2001: 186) las propuestas de estos autores se encuentran dentro de un marco formal neutral que describe el campo político sin tomar partido y una práctica política izquierdista. Tensión ya presente en la obra de Michel Foucault quien fue referente de esta corriente de pensamiento al presentar el concepto de poder como una herramienta neutral que permite describir la manera como funciona el campo de las estructuras de poder existentes y las resistencias frente a ellas. Desde esta corriente de pensamiento, Balibar (2000: 189) plantea que para pensar en una reconceptualización crítica del debate por y contra la antropología filosófica, se parte de un tema o un programa: interrogarnos sobre *las formas de los modos de sujeción*. Para apoyar esta idea parafrasea a Foucault indicando que “se trata de una investigación sobre las formas de *subjetivación* en tanto que ellas corresponden a ciertas formas de *sujeción*” (Balibar, 2000: 193).

Esto lo lleva a plantear los mecanismos heredados de la filosofía tradicional, *dos formas o figuras básicas de sujeción*: “el discurso unilateral” y la “voz interior”, no obstante, Balibar se cuestiona si el problema del hombre, sujeto y ciudadano sólo está ensamblado por estas dos formas o si habrá más y conecta esta idea con el cuestionamiento de si esto no es lo que Foucault hubiera planteado en torno a las “normas”, “disciplinas” o “biopoder” (Balibar, 2000: 193). Elementos fundamentales para comprender la **identidad**, en términos de Hall (2003: 20), como el punto de articulación entre las prácticas y los discursos –que buscan “ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos” – y los procesos que generan subjetividades –que “nos construyen como sujetos susceptibles de decirse” –, es decir, la relación entre el sujeto sujetado y el sujeto como agente. Así, las *identidades* serían “puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen en las prácticas discursivas”.

De acuerdo con Hall (2003: 32), a través de su obra Foucault esbozó cómo las estructuras discursivas “ponen en su lugar” al individuo y cómo la constitución de los sujetos se da a través de las prácticas discursivas, la autorregulación normativa y las tecnologías del yo. Con base en estas ideas Hall (2003: 18) plantea que las *identidades* se conforman dentro del discurso –lo que implica que se dan en “ámbitos históricos e institucionales” específicos, al interior de “formaciones y prácticas discursivas”

específicas, a través de “estrategias enunciativas” específicas– y surgen a partir de un juego de formas específicas de poder que se han generado por la marca de la diferencia y la exclusión. En consecuencia, el autor indica que las *identidades* son “las posiciones que el sujeto está obligado a tomar”, siempre sabiendo que son representaciones y que éstas están constituidas por un “falta” o “división” desde el lugar del “Otro” (Hall, 2003: 20-21). En contextos de violencia como los de la Comuna 13 y el Corregimiento 60, en términos de Hall, los sujetos están obligados a tomar posiciones en una “zona insegura” con las implicaciones que esto involucra, como lo han hecho los integrantes del colectivo agro-artístico.

En un contexto de globalización⁵ como en el que vivimos actualmente, Hall (2010: 397) considera que las identidades “centradas” y “cerradas” de las culturas nacionales son dislocadas y retadas por los efectos de este fenómeno, ya que genera una amplia cantidad de “posibilidades y nuevas posiciones o identificaciones”, volviendo las identidades “más posicionales, más políticas, más plurales y diversas”, mientras que las hace “menos fijas, unificadas o transhistóricas”. No obstante, el autor comenta el carácter contradictorio de los efectos de la globalización, debido a que algunas identidades están en la búsqueda de reconstituir “su pureza anterior y recuperar las unidades y certezas que sienten que han perdido”, en tanto otras “aceptan que la identidad está sujeta a los juegos de la historia, la política, la representación y la diferencia, de modo que probablemente nunca volverán a ser unitarias”. Siguiendo a Bhabha, Hall plantea que las primeras tienden a la “tradición” y las segundas a la “traducción”. Según el autor, estas últimas, al ser “irrevocablemente traducidas” las considera como “culturas de hibridez”, un tipo de identidad muy novedoso en la era de la modernidad tardía (Hall, 2010: 398).

D’Ávila y Revollo (2012: 27), con base en este concepto, plantean que el desplazamiento forzado en Colombia genera la configuración de nuevas identidades culturales, pasando a ser “híbridas”. Este proceso de “hibridez cultural” es considerado por Martínez (2009) como resignificación de identidades, debido a que

[T]al proceso de subjetivación hace referencia a los modos por los

⁵ Según Hall (2010: 387) la Globalización son “aquellos procesos que operan a escala global, los cuales atraviesan fronteras nacionales, integrando y conectando comunidades y organizaciones en nuevas combinaciones de espacio-tiempo, haciendo que el mundo, en la realidad y la experiencia, esté más interconectado”.

cuales, estos sujetos sobrevivientes actualizan y *resignifican* su pasado, configurando otras formas de ser y estar en el mundo, constituyendo otras maneras de habitar y concebir la realidad y por ende construyendo otras formas de proyectar su vida en el futuro (Martínez, 2009: 114).

En la presente investigación será tomado como **reconstitución(es) de identidades** o subjetividades de quienes la vivencian, pues, como han observado D'Ávila y Revollo (2012: 28) en casos similares, “estas transformaciones cambian las identidades de las personas, cuestionando las ideas que tienen los sujetos sobre sí como sujetos integrados”. Este concepto será fundamental para aproximarse a la pregunta en torno a ¿Cómo prácticas/experiencias agro-artísticas de las personas involucradas en el proceso contribuyen a procesos de reconfiguración identitaria?

Similar a las investigaciones de Martínez (2009) y D'Ávila y Revollo (2012), en el presente estudio me acerco, a través de las reconstrucciones biográficas o testimonios, a la **identidad** y la **memoria** –como se puede evidenciar en el segundo capítulo–, porque, de acuerdo con Martínez (2009: 42), la identidad desde la dimensión narrativa propuesta por Ricoeur,

[N]o es una instancia estable, ni definida, por el contrario es vulnerable a la afectación y al cambio que ciertos acontecimientos o experiencias significativas le imponen al individuo y que si bien no anulan, ni configuran una pérdida con relación a su continuidad biográfica, por lo menos si modifican los caminos o las rutas más o menos estables que se iban configurando en su historia de vida, haciéndolo replantear algunos de los sentidos y significados que permitían su orientación en la realidad, su concepción de mundo vivido, así como, su concepción de sí mismo y de los otros próximos (Martínez, 2009: 42).

Como indican D'Ávila y Revollo (2012: 23), “las narrativas son fluidas, subjetivas, no buscan tener una finalidad expositiva pero sí una finalidad reflexiva” que para la presente investigación permitirán un acercamiento al proceso de reconstituciones de identidades y a la pregunta sobre si ¿El proceso actúa en la elaboración de una memoria presente en la que experiencias de represión/desplazamiento se procesan para la construcción de espacios/prácticas comunitarias donde se enfrenta dicho pasado/presente?.

Memoria, Arte y Agro

Desde los planteamientos de Benjamin (2008) que cuestiona el capitalismo y las bases del marxismo que ha sido permeado por una idea progresista surgida con la misma modernidad, se puede concebir una historia que rompa con esta idea de progreso y que encuentra en las formas artísticas otros modos de comprender, ya que la realidad se presenta como una multiplicidad de pensamientos.

Ricoeur (1999: 1) indica la existencia de una relación dialéctica entre la historia y la memoria que nos lleva a la necesidad de reelaborar constantemente el sentido de los acontecimientos que, al igual que los textos, no se reducen a su materialidad. Para el autor, la construcción de esta memoria recae en el futuro incorporando una noción de “deuda” que no da sólo un sentido de carga sino también de recurso, de una necesidad de relato que implica una poética que posibilite una representación e incluso una recreación de la realidad.

Esta representación que construye la memoria está íntimamente ligada al olvido, puesto que lo inolvidable es lo preservado, (Ricoeur, 1999: 1,8) en consecuencia con esto Ricoeur (1999: 1) plantea que en este nivel, manifestar y transfigurar son inseparables, indicando además que “[y]a no es simplemente la relación entre el relato y el tiempo. La lectura que se nos propone nos confirma lo que se da entre la memoria y la historia, que en este contexto no es sólo retrospectiva, sino así mismo recreadora”.

La recreación del relato puede llevarse a cabo entonces desde diferentes estrategias, por ejemplo, desde el testimonio y obras de arte, entre ellas las imágenes, no sólo las fotografías sino también la cartografía social y dibujos. Archivos visuales que, como indica Didi-Huberman (2004) a través de la problematización de un caso, no han sido muy tomados en cuenta por ciertos sectores de la academia como archivo válido para construcción de la memoria. Al reunir este tipo de recursos con aquéllos más convencionales, a través de la “imaginación histórica” se forma con ellos una especie de montaje o rompecabezas que adquiere valor para lo que este autor llama, retomando a Freud, la “construcción del análisis” (Didi-Huberman, 2004: 171).

En consecuencia con esto, las diferentes formas del arte permiten aportar a la construcción de este análisis que busca la memoria, pero también “archivos vivientes” como lo son las plantas, pues como plantean Vásquez y Beltrán (2014) se puede pensar

en ellas como una *memoria viva*, ya que “es posible pensar en otro tipo de memorias que no estén inscritas en los típicos soportes del papel o de la voz, sino en otros soportes vivientes” (Richards, 2010: 181-182). De acuerdo con estas autoras, las plantas las tomaríamos análogamente al archivo de imágenes según lo trata Didi-Huberman (2004), quien las defiende como una fuente histórica válida,

[E]l estudio del punto de vista producido, del grano de la imagen, de las huellas de los movimientos, todo ello puede ser empleado para articular *la observación* de la imagen misma *Casi-observación* de los acontecimientos que ésta representa. Esta casi-observación, incompleta y frágil en sí misma, se convertirá en *interpretación*, o «lectura» en el sentido de Walter Benjamín, cuando sean convocados todos los elementos del saber -documentos escritos, testimonios contemporáneos, otras fuentes visuales- susceptibles de ser reunidos por la *imaginación* histórica en una especie de montaje o de puzzle, teniendo un valor, para hablar como Freud, de «construcción en el análisis». (Didi-Huberman, 2004: 171)

De este modo se evidencia cómo las plantas pueden ser un *archivo viviente* de la *memoria viviente* de personas o grupos humanos. A partir de esto se pueden crear consciencias del pasado de Medellín que según Vásquez y Beltrán (2014) permiten recrear memoria de “permanencia, de recuperación, del mantener la costumbre a pesar de todo” y constituyen la “historia, *memoria viviente* y soporte que se recrea constantemente, conteniendo dentro de sí los posibles futuros “(Ricoeur, 1990: 1 y 3 citado en Vásquez & Beltrán, 2014). Esta perspectiva me permite acercarme a la pregunta sobre si ¿El proceso actúa en la elaboración de una memoria presente en la que experiencias de represión/desplazamiento se procesan para la construcción de espacios/prácticas comunitarias donde se enfrenta dicho pasado/presente?.

Biopolítica, la *nuda vida* y el Conflicto Armado Interno en Colombia

Con el fin de contextualizar las subjetividades que atraviesan a los miembros del colectivo agro-artístico es necesario comprender por qué el Conflicto Armado en Colombia es una estrategia biopolítica y sobre esta idea planteo la pregunta principal de esta investigación ¿En qué medida la articulación de una práctica comunitaria (prácticas/experiencias agro-artísticas) acciona procesos de reconstituciones identitarias y de resistencias frente a la represión/violencia/ manipulación del Estado en su

condición actual?. En primera instancia es necesario entender que Foucault describió el biopoder como un poder sobre la organización de la vida que se articula en dos polos, “las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población” (Foucault, 1998: 83). El primero se refiere al manejo del cuerpo como una máquina, imprimiéndole disciplina a través de la escolarización, la integración a sistemas de control desde una perspectiva económica, el aumento de aptitudes, y las construcciones desde la utilidad y docilidad, entre otros, constituyéndose en la serie “cuerpo-organismo-disciplina-instituciones” (Foucault, 1998: 83). Mientras que en el segundo polo, “población-procesos biológicos-mecanismos reguladores”, el Estado se enfoca en el control poblacional, manejando procesos biológicos, especialmente los que tienen que ver con la natalidad y la prolongación de la esperanza de vida (Foucault, 1996; 1998: 83).

Inspirado en Foucault, Agamben (2001: 16) considera que hoy la política se ha convertido en biopolítica, plantea que el poder político que conocemos está fundado siempre en “la separación de la *nuda vida*⁶ con respecto al contexto de las *formas de vida*” (Agamben, 2001: 14) y es sobre la *nuda vida* que se funda el poder estatal, pues “es conservada y protegida solo en la medida en que se somete al derecho de vida y muerte del soberano o de la ley” (Agamben, 2001: 15). Agamben (2001: 15) indica que el *estado de excepción*, sobre el cual el soberano decide, al darse en torno a la *nuda vida* del sujeto –que en estado normal se encuentra en sus diferentes formas de vida social– que se intenta exceptuar y al mismo tiempo incluir, evidencia una vez más que ésta es el fundamento del poder político. Según este autor, el *estado de excepción* se ha vuelto normal y a causa de esto, sostiene que “la escisión marxiana entre el hombre y el ciudadano es, pues, sustituida por la escisión entre la *nuda vida*, portadora última y opaca de la soberanía, y las múltiples *formas de vida* abstractamente recodificadas en identidades jurídico-sociales” (Agamben, 2001: 16).

Al tener en cuenta el grado de organización de los grupos disidentes, la intensidad de la confrontación y la relación entre Estado, insurgencia y población civil, Soto (2014: 163) sugiere que Colombia es un país en Conflicto Armado, que claramente tiene alteraciones en la soberanía, pues los grupos al margen de la ley buscan tener el control territorial y poblacional en las zonas donde se encuentra. Ante esto, como indica

⁶ La *nuda vida* es la dimensión exclusivamente biológica de la vida.

la autora, las intervenciones del Estado sobre estas áreas son una “permanencia de los estados excepción”, ya que en las estrategias que emplea el Estado contra la insurgencia se evidencia el control biopolítico, puesto que “a través del dominio de las comunidades se ejerce la soberanía en el territorio” (Soto, 2014: 163). Es así como en este Conflicto Armado, la *nuda vida* se separa de las *formas de vida*, puesto que para la población civil en medio del conflicto lo más importante es la sobrevivencia en un contexto donde el Estado “sacrifica a esta sección de sus habitantes para mantener el control sobre el total de la nación” (Soto, 2014: 164). De este modo, como plantea Soto (2014) “la avidez del biopoder está en simplificar la vida humana, desproveerla de cualquier otra cualidad diferente a la biológica” (Soto, 2014: 164).

Poder, resistencia(s), prácticas identitarias y apropiación del espacio

Para acercarse al concepto de **poder**, Foucault (1999: 238-239) plantea la necesidad de alejarse de la concepción jurídica del poder, es decir, de su idea represiva. El autor retoma el Capital de Marx para explicar que no existe un solo poder y que “poderes quiere decir formas de dominación, de sujeción que funcionan localmente” (Foucault, 199: 239). La yuxtaposición, coordinación, enlace y jerarquía de estos poderes específicos y locales constituyen una sociedad (Foucault, 199: 239). Estos mecanismos de poder se inventaron, se perfeccionan y se desarrollan sin parar (Foucault, 1999: 241), dándose el paso del poder monárquico “a un poder continuo, atómico e individualizante, es decir, que cada uno, que cada individuo en sí mismo, en su cuerpo, en sus gestos, pudiera ser controlado, en lugar de controles globales y en masa” (Foucault, 1999: 242).

En consecuencia con esto, se da el paso de un poder represivo a un poder que produce sujetos, discursos y prácticas. Estos poderes específicos y regionales convierten la unidad estatal en algo secundario (Foucault, 1999: 240), en este sentido los diferentes actores del conflicto presentes en zonas periféricas como la Comuna 13 y el Corregimiento 60 –los grupos armados, el estado– ejercen formas atómicas de poder (micropoderes) que buscan tener efectos (productivos) en individuos y poblaciones, sin embargo, a su vez estas poblaciones también tienen “poder”, aquí entendido como **resistencia(s)**. Dichas resistencias son posible gracias a **prácticas identitarias**, pues la identidad no es solo estar sujetado a una posición, sino hacerse una posición y como

retoma Hall (2003: 19) de Laclau (1990) “la constitución de una identidad social es un acto de poder”.

En este orden de ideas se puede pensar el proceso del colectivo *Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas* como un proceso de resistencias en un contexto de violencia sostenida, que finalmente es el que ha generado los procesos identitarios que las sostienen. A su vez, les ha permitido generar procesos de **apropiación del espacio**, entendida en términos de Vidal y Pol (2005: 291-292) como “un proceso dialéctico por el cual se vinculan las personas y los espacios, dentro de un contexto sociocultural, desde los niveles individual, grupal y comunitario”.

Esta conceptualización es representada por los autores a través de lo que denominan un “modelo dual de la apropiación”, cuyo esquema indica dos vías para que se de: 1) La *acción-transformación* que está directamente relacionada con el concepto de territorialidad, pues implica la transformación del espacio por parte de individuos o colectivos, dejando “marcas y señales cargadas simbólicamente”, así, las personas van introduciendo en el entorno sus “procesos cognitivos y afectivos de manera activa y actualizada” (Vidal & Pol, 2005: 283), y 2) La *identificación simbólica* que está relacionada con “procesos afectivos, cognitivos e interactivos” que permiten el reconocimiento de la persona y el grupo en el entorno, además de autoatribuirse cualidades de éste “como definitorias de su identidad” (Vidal & Pol, 2005: 283).

Siguiendo los planteamientos de Vidal y Pol (2005), podemos decir que el colectivo agro-artístico ha generado procesos de “apropiación física del espacio”, por decirlo de algún modo, a través de la *acción-transformación* de los espacios baldíos que se toman con los propósitos simbólicos antes mencionados y también, llevan a cabo procesos de “apropiación simbólica del espacio”, ya que a través de la *identificación simbólica* con su territorio, es decir, la Comuna 13, el Corregimiento 60 y su barrio como tal, componen canciones de Hip Hop con base en las realidades que en ellos se viven y los afecta, además de producir videoclips para sus canciones, cuyos guiones retoman aspectos que los afecta como jóvenes dentro de su realidad o retoma los paisajes que habitan día a día en su barrio. Estos tres conceptos, poder, resistencia(s) y apropiación del espacio, permitirán aproximarse a la pregunta sobre ¿En qué medida la articulación de una práctica comunitaria agro-artística acciona procesos de resistencias?, lo que se profundizará en el tercer capítulo.

Identidad y Género. El papel de las madres

Hall (2003: 33-34) retoma los planteamientos de Judith Butler en *Gender Trouble* (1990) y *Bodies That Matter* (1993) para indicar que la autora introduce un cambio significativo al vincular la “asunción de un sexo” con la identificación y los medios discursivos a través de los que “el imperativo heterosexual” acepta ciertas identificaciones sexuadas, mientras que desaprueba o impide otras. De este modo, en el caso de la categoría “mujer”, como plantea Ibarra (2007: 74), ésta “no corresponde a ninguna esencia unificada, la consecuencia no puede ser unificarla. El problema central es cómo la mujer ha sido construida discursivamente y cómo las relaciones de subordinación son producidas a través de tal distinción”.

Dado esto, en los últimos 30 años se ha tomado la categoría de **género** como una noción central de análisis en las ciencias sociales, a través de construcciones desde diferentes perspectivas, he considerado relevante tomar género como categoría de análisis, tal como lo plantea Scott (2011)

El género es, yo diría, el estudio de la difícil relación (en torno a la sexualidad) entre lo normativo y lo psíquico, el intento de a la vez colectivizar la fantasía y usarla para algún fin político o social, ya sea ese fin la construcción de nación o la estructura familiar. En este proceso, es el género el que produce significados para el sexo y la diferencia sexual, no el sexo el que determina los significados del género. Si éste es el caso, entonces (como lo han insistido hace tiempos algunas feministas) no sólo no hay distinción entre sexo y género, sino que el género es la clave para el sexo. Y en tal caso, entonces el género es una categoría útil para el análisis porque nos obliga a historizar las formas en las cuales el sexo y la diferencia sexual han sido concebidos (Scott, 2011: 100).

Según la autora, al dejar abiertas preguntas como “¿cómo se establecen los significados, qué implican y en qué contextos?”, se hace un acercamiento crítico que permite que género sea una categoría de análisis. Este concepto es necesario para acercarse a las prácticas de resistencia de las madres⁷ de la Familia Yepes Ramírez que hacen parte del

⁷ Históricamente ha existido la dupla mujer-cuidado que se perpetúa en la actualidad, a través del refuerzo institucional (medicina, farmacéuticas, Estado, educación, familia, políticas públicas) de la disparidad en el nivel de responsabilidad frente al control de la sexualidad, cuidado de la salud y crianza de los hijos (González *et al.*, 2007; Facundo & Vásquez, 2008; Medley-Rath & Simonds, 2010; Pérez Declerq, 2012).

proceso del colectivo agro-artístico.

Las cuales, además, interpreto a la luz del estudio realizado por Ibarra (2007) que se centra en “resaltar esas dinámicas políticas de colombianas anónimas, que se movilizan para contrarrestar los efectos del conflicto armado mediante actos de resistencia civil no violenta y que le exigen al Estado mayores garantías para ejercer su ciudadanía” (Ibarra, 2007: 75). En este estudio, la autora establece cuatro categorías para las mujeres entrevistadas, el cuarto grupo, “las independientes”, tiene características comunes con las madres de la Familia Yepes Ramírez, pues a pesar de referirse a indígenas y afrodescendientes exclusivamente, coinciden en que “no están adscritas a ningún movimiento social, a pesar de su afinidad étnica, su posición de clase, su filiación política o, incluso, su preferencia sexual” y son mujeres que “trabajan en el fortalecimiento de procesos de organización, participación comunitaria y defensa de los derechos” (Ibarra, 2007: 77). Tanto esta investigadora como Britto (2010), reconocen una resignificación del papel de madres en estos procesos de resistencias. De este modo, la articulación de estos conceptos, me permite aproximarme a ¿Cómo adquieren las mujeres un papel protagónico en este proceso?. Tema tratado en el cuarto capítulo.

Identidad, Representación y la Antropología Visual

De acuerdo con Hall (2010: 388), “la **identidad** está profundamente implicada en la **representación**”, ya que tanto el espacio como el tiempo son coordenadas básicas para ambas, así, los medios de representación, como la escritura, fotografía, pintura, los medios audiovisuales, “deben traducir su materia en dimensiones espaciales y temporales”. Las prácticas de representación son un “cuerpo de conceptos, ideas y emociones en una forma simbólica que puede ser transmitida e interpretada significativamente” (Hall, 1997: 10), por lo tanto, la representación se da a través del lenguaje (Hall, 1997: 1), ya que éste es “uno de los “medios” privilegiados a través de los cuales el significado es producido y circulado” (Hall, 1997: 4). Cabe aclarar que el lenguaje no es la propiedad de emisor y receptor de significados, si no “el “espacio” cultural compartido en el que la producción de significado a través del lenguaje —es decir, la representación— toma lugar”. Esta presencia de códigos culturales compartidos

es lo que sostiene un modelo dialógico de la representación (Hall, 1997: 10). En consecuencia con esto, Hall (1997) plantea que

Deberíamos tal vez aprender a pensar el significado menos en términos de “exactitud” y “verdad” y más en términos de intercambio efectivo – un proceso de traducción que facilita la comunicación cultural mientras siempre reconoce la persistencia de la diferencia y el poder entre diferentes hablantes en el mismo circuito cultural (Hall, 1997: 10)⁸.

Lo anterior se articula a la discusión de la Antropología Visual, pues como plantea Poole (2000: 15-16), las imágenes han cumplido un papel en la construcción de hegemonías culturales y políticas, haciendo del acto de ver un instrumento unilateral o singular de control y dominación, que la autora para el caso de los Andes, como una relación compleja entre la vigilancia, las tecnologías representacionales y el poder (Poole, 2000: 15). Esta relación se ha mantenido a través de la historia como se evidencia en el siglo XX en la producción fotográfica en torno a lo indígena y a producciones filmicas que darían paso a lo que hoy conocemos como cine etnográfico. A esto, desde la perspectiva de la presente investigación, agregaría la cuestión de la construcción de la imagen de quienes habitan “zonas inseguras” –con base en Cavalletti (2010)– como la Comuna 13 y el Corregimiento 60, zonas periféricas de la ciudad de Medellín (ver segunda parte del segundo capítulo).

En este orden de ideas, el enfoque teórico-metodológico de esta investigación está anclado en ensamblaje de conceptos hasta ahora presentados y en la **Antropología Visual**, campo de la antropología que emplea la tecnología audiovisual principalmente para transmitir conocimiento antropológico y en menor medida, para estudiar manifestaciones visuales de la cultura. Aunque su surgimiento se dio desde una concepción positivista, pues se consideraba que los datos que captaban eran “reales”, con la llegada del pensamiento postmoderno esto cambió, porque se comenzó a concebir la “realidad” como una construcción tentativa determinada por nuestro entendimiento de cualquier cultura, por la cultura de quien mira a través del lente (Ruby, 1996). En este campo recientemente, el video en conjunto con el tratamiento digital de las imágenes han posibilitado la creación de datos etnográficos por medio de “memoria etnográfica, documentación escrita, visual, auditiva” (Ardèvol, 1997: 160)

⁸ Traducción propia

generando datos audiovisuales, que según Ardèvol (1997: 160), no son simples videos e imágenes, sino “una construcción teórica que se encuentra en la relación que el investigador establece entre su orientación epistemológica, el contexto de investigación y el instrumento de registro”, enmarcando este proceso en “el contexto de la metodología etnográfica”.

Según Pink (2011: 212), de acuerdo con Jay Ruby y Richard Chalfen la Antropología Visual tiene tres áreas de acción, como un componente de métodos de investigación, como una forma de “cultura visual” para el análisis y, como medio de representación y diseminación (audio)visual del conocimiento. Sin embargo, la autora considera que son cinco, pues como propone ella, existe una línea de antropología visual aplicada o activista que juega un papel en la antropología pública y una línea de proyectos pedagógicos en antropología visual digital. La presente investigación se inscribe en el área de “métodos de investigación”, ya que se emplea el video dentro de la metodología etnográfica, en el área de “representación y diseminación (audio)visual del conocimiento”, pues la realización del documental genera una representación sobre las personas con quienes compartimos y diseminación en el sentido que será una pieza audiovisual que podrá usar el colectivo para presentar su accionar. Y en la línea de proyectos pedagógicos, porque a través de la etnografía se lleva a cabo un taller de cine-minuto con niñxs y jóvenes como estrategia de transferencia de medios a través de la cual los participantes adquieren bases teóricas y prácticas en torno a la realización audiovisual.

CAPÍTULO II

EL COLECTIVO AGRO-ARTÍSTICO Y SU CONTEXTO DE FORMACIÓN

Un análisis biopolítico

PARTE I. Colectivo agro-artístico *Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas.*

En la Comuna 13 y el Corregimiento 60 de Medellín, Colombia, existe un proceso que involucra trabajo comunitario con niños, jóvenes, adultos y personas mayores de esta zona, a través de propuestas alternativas desde el arte y las prácticas agroecológicas urbanas. Este proceso es llevado a cabo por un colectivo artístico llamado *Agroarte, Semillas del Futuro y Unión entre Comunas*, que ha sido liderado durante ocho años por El AKA, Luis Fernando Álvarez, uno de sus integrantes, originario de San Cristóbal (Corregimiento 60), rapero y licenciado en artes plásticas de la Universidad de Antioquia (Notas de Campo, 2015). Álvarez (2014) –AKA⁹– plantea que *Agroarte* es una nueva metodología pedagógica que a través de la Investigación Acción Participativa (I.A.P.) integra la agroecología, el arte desde la música, el graffiti, la pintura, el grabado y el audiovisual, buscando la formación de sujetos políticos, sociales y culturales por medio de quienes se consolida la búsqueda de una memoria colectiva para el accionar, como indica AKA,

[E]ste proceso es nombrado como **AgroArte**, siendo la *unión del sentir natural frente al territorio, plasmado desde el arte*, donde el ideal es unir la fuerza de la vida desde la naturaleza con una proyección artística, para potenciar las creaciones que se realizan desde los territorios. Es así que Agro-Arte busca generar un proceso comunitario con un enfoque social permanente por medio de la siembra de plantas de distintas especies y la producción artística, generando una acción innovadora de alto impacto en las comunidades,

⁹ En lo sucesivo se referirá a Luis Fernando Álvarez con la denominación AKA. Según González Ramírez (2014), “Luis Fernando se convirtió en el ‘Aka’ hace algunos años. Su apodo es sugerente, suena igual al nombre del fusil de mayor producción en la historia, el AK-47. El Aka se define como “*un disparador de rimas*”. Debajo de sus pañoletas de colores hay unos ojos vivaces y una sonrisa amplia que solo se borra para rapear. Sus rimas son crónicas de guerra que narran décadas de violencia. En la tarima es un hombre grave; en la bicicleta, un niño arriesgado. Sus manos grandes y fuertes se formaron empuñando machetes y azadones en la adolescencia. Aprender a sembrar y crecer entre hierbas aromáticas, flores y hortalizas lo mantuvo vivo mientras muchos de sus amigos y vecinos murieron apostándoles a las armas de las milicias, los paramilitares, la “*pilleria*” o el Ejército” (González, 2014: 101).

respetando los potenciales de la naturaleza, optimizando sus recursos y generando lenguajes visuales, nutridos por la exploración de los recuerdos significativos del campo de la tradición campesina de sus habitantes, el reconocimiento por la tierra y lo que se siembra en ella como apología a la vida humana. Este ejercicio contribuye a la generación de conciencia y sentido de identidad por medio del trabajo creativo grupal, mediante la siembra en lugares poco habituales para el cultivo, pero familiar en nuestra cotidianidad como son patios, terrazas y huertas, en los cuales se siembran hortalizas, plantas medicinales, aromáticas y “mágico religiosas” sirviendo como plantas de la memoria colectiva gracias a la tradición que en ellas reside y para el consumo diario. Esta actividad va unida a las diversas formas del arte, haciendo de este un vehículo para expresar los distintos sentimientos que emanan de la creación artística, los cuales son exhibidos a través de la instalación, la pintura, el grabado y demás medios que brinda el arte para expresar el vínculo que se logra al vincular el arte, al labrar la tierra (Álvarez, 2014: 8-9).

Agroarte es un proceso que se ha gestado comunitariamente y en especial con la participación de niños y jóvenes de la Comuna 13, el Corregimiento 60 y otras zonas periféricas de la ciudad, el proceso de involucrar a jóvenes de diferentes sectores se ha dado a través de *Unión entre Comunas*, una de las caras de este colectivo.

En este momento está gente de, otros... vienen de la Cruz, de Manrique, otros vienen de Niquía, La Milagrosa, sino que nosotros hacemos un parche, un parche que se llama *Unión entre Comunas*, eso es lo que nos une, entonces a los distintos parches donde caemos, no solamente va gente de esos espacios sino de otros lugares y juntamos el Hip Hop con el agro (AKA, 2014, videograbación “plantas de memoria, proyecto agroarte”).

Desde hace tres años que AKA llegó a Casa Morada tras una situación de desplazamiento forzado, se vienen dando actividades de siembra todos los sábados en y alrededor de este lugar ubicado en la Comuna 13,

Este es San Javier No 1, este es el cementerio, pero llegamos a este espacio y yo en realidad empecé a sembrar aquí abajo en confinamiento, o sea, yo estuve un mes encerrado, empecé a sembrar y a llenar todo un patio de plantas, lo que pasó fue que empecé a sacar unas plantas ahí afuera al borde porque se construyó una cosa que pudiera sintonizar a todo un parche y que pudiera sembrar y que pudieran ver qué estaba sembrando, o sea, ver qué estaba pasando [...] ¿Por qué tomamos este espacio?. Porque ya había buen combo de personas que podían darle fuerza de trabajo, eso no lo puede hacer una persona, no lo pueden hacer dos, en la semana estamos regando, estamos haciendo cositas. Un sábado, en realidad, lo hace la gente.

Nosotros no le sembramos a nadie, la gente tiene que sembrar [...] Sembramos como una forma que aquí están pasando cosas y que **igual como una planta callejera, nos resistimos a que nos echen cemento** y eso es lo que hacemos cada vez que sembramos (AKA, 2014 videograbación “plantas de memoria, proyecto agroarte”).

Este proceso se ha convertido en un espacio de intercambio de saberes, de reivindicar la cultura “campesina y familiar” y de reconocimiento de las plantas como parte de la memoria,

Una de las cosas que mueve a Agroarte es que a nadie le sembramos y no somos y no nos creemos los que más conocemos sobre siembra, ¡no!, nosotros ponemos lo de la tierra, ponemos el conocimiento que tenemos, pero eso se llena con las personas, con las personas que se involucran en esos espacios, sus conocimientos salen a flote y un poco aprendemos, no aprendemos, reaprendemos otra vez a sembrar, porque todos y todas hemos entendido que tenemos esa *memoria* (El AKA, videograbación “Agroarte, San Javier”).

Desde finales de octubre de 2014 comenzaron a tomarse espacios para la siembra en el barrio San Pedro Peñitas ubicado en la frontera entre la Comuna 13 y el Corregimiento 60 (San Cristóbal). Momento a partir del cual se han llevado a cabo diversas actividades en este lugar, entre ellas el inicio de la apropiación de un terreno baldío para la siembra, que es trabajado todos los domingos. En navidad construyeron un eco-pesebre con la comunidad, realizaron una fiesta para lxs niñxs y un concierto con la comunidad de los barrios donde están estableciendo procesos educativos que buscan trabajar en el tejido social (AKA, 2015; Flor Yepes Ramírez, 2015, entrevista). Este proceso tiene importancia no sólo por los impactos que puedan tener en el barrio y su comunidad, sino también porque, a causa de las prácticas identitarias que tienen como grupo han logrado procesos de resistencia(s), apropiación de espacios y reconstituciones de identidades, después de que los integrantes del colectivo que actualmente habitan Peñitas vivieron un desplazamiento forzado intraurbano como se explica en el segundo capítulo.

Según el Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (2011: 198-201) en su publicación *La huella invisible de la Guerra Desplazamiento Forzado en la Comuna 13*, en esta comuna la organización comunitaria ha jugado un papel importante enfrentando la sobrevivencia y generando “capacidad de

intervención, planeación, gestión e interlocución política”. Para un informe del 2009 se registran 150 de organizaciones jurídicas de primer y segundo grado que incluyen Juntas de Acción Comunal, Juntas de Vivienda Comunitaria, corporaciones, asociaciones, cooperativas, grupos juveniles, grupos artísticos, entre otros. Sin embargo, los diferentes actores armados han amenazado las acciones organizativas, además de asesinar y perseguir a sus líderes, lo que repercute en situaciones de desplazamiento. De acuerdo con Caro y Rojas-Páez (2012) y Hincapié (2014: 395), los raperos también han sido objeto de tales persecuciones, como es el caso del colectivo agro-artístico.

De acuerdo con lo explicado por AKA, este colectivo tiene tres ejes fuertes de trabajo: la memoria, la defensa del territorio y la objeción de conciencia (Notas de Campo, 2015). El eje de memoria se trabaja desde diferentes frentes, uno de ellos es *Cuerpos Gramaticales*, que como indica AKA (2015, entrevista) es “una acción performática donde se trabaja la catarsis”, en la que varias personas se siembran como una planta por seis horas en completa quietud “para hablar de sus dolores”, “para encontrarse con la tierra”, “ para decir a mí también me ha dolido”, “es como un ritual, también, como para exorcizar el dolor, para decir que continuamos” y también es una denuncia “frente a los actos que han pasado en la Escombrera (...) donde hay más de trescientos cuerpos enterrados”, es un síntoma de la violencia, los desaparecidos, “por tener otro pensamiento, por no compartir una lucha o (...) para que no hablara”.

También habla del “cementerio de los pobres en Bogotá (...) personas que no tenían dónde enterrarlos y los enterraron en una fosa común”, “de la gente que un día salió de su casa y nunca llegó, un nueve de abril”, “de gente de la historia que no tiene historia, porque la historia de cuatro generaciones se ha muerto, se ha muerto con los familiares también”. Es según AKA, historias que nunca pasarán al plano nacional “porque son hijos de nadie, son dueños de nada”, por eso considera que el arte y la cultura permiten tener otra visión de la vida y la muerte, además de generar una pregunta abierta “que cada uno se responderá, eso es el arte, pues permite generar símbolos para usted generar sus respuestas y es la filosofía de Agroarte, preguntas sin respuestas” (AKA, 2015, entrevista).

Desde la perspectiva de Richard (2010), este tipo de acciones tienen todo el sentido en cuanto a la construcción del contrarelatos de la memoria pues,

El arte y la literatura saben explorar los baches del sentido, las

opacidades de la representación, es decir, todo lo que el recuerdo oficial, la memoria institucional o el pasado mítico tienden a suprimir de sus construcciones monumentales para que no estropeen sus ilusiones de control y dominio de una temporalidad definitivamente organizada. Para eso, lo estético y lo crítico suelen recurrir a las figuras postergadas o desechadas de un “*saber de la precariedad*” (Franco Relia), un saber que habla una lengua quebrada para que las trizaduras de su sistema de representación entren en vinculación solidaria con la memoria lastimada del pasado doliente (Richard, 2010: 182).

Lo cual para nuestro contexto es pertinente pues existe, en términos de Ricoeur (1999: 5), “abusos de la memoria”, ya que el ejercicio de la memoria no ha sido suficiente. Este tipo de situaciones están relacionadas con un trastorno en la identidad de los pueblos y tales “patologías de la memoria” están vinculadas a la relación fundamental entre la memoria-historia y la violencia.

La defensa del territorio se refiere no sólo a la defensa de la tierra sino también la “defensa de la gente que está y de sus gentes nacidas históricamente en estos territorios”, “donde tienen su tradición” y donde “las violencias han hecho que se escondan” (AKA, 2015, entrevista). La objeción de conciencia está concentrada a la acción de *Bájate del Camión*, que tiene como propósito evitar el servicio militar obligatorio y cualquier otro tipo de militancia con armas (Notas de Campo, 2015). Como indica Michael Yepes Ramírez (2015, entrevista), “lo de Bájate del Camión, objeción por conciencia”, tiene horizontes políticos, “lo que queremos es llegar a que, a que, por ejemplo, yo pueda estar en postura de decir *no es que, no es necesario prestar el servicio militar* y que a través de mí o a través de las personas que están en el proceso, eso sea prácticamente algo serio”, alcanzando un nivel institucional en el que se diga “no es que verdaderamente no es necesario” y que además, “no exijan el servicio militar para muchas cosas o los mismos colegios, las instituciones, no pasen los listados de los jóvenes que se están graduando para prestar el servicio militar, políticamente queremos inclinarnos mucho por ese lado”.

PARTE II. Contextualización frente al Conflicto Armado en Colombia, Medellín, la Comuna 13 y el Corregimiento 60 desde una perspectiva biopolítica.

Según el Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) (2009: 14), desde 1948 se vive en Colombia, de modo casi ininterrumpido, una guerra interna que incluye simultáneamente un conflicto y un postconflicto. Como actores de estos se encuentran las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia –FARC–, el Ejército de Liberación Nacional –ELN–, reductos no desmovilizados del Ejército de Liberación –EPL–, las Autodefensas Unidas de Colombia –AUC– que bajo el gobierno del presidente Álvaro Uribe Vélez inició un proceso de desmovilización que acogió a 31.664 combatientes paramilitares que fueron amparados por la Ley 975 de la Ley de Justicia y Paz de 2005. Sin embargo, como lo retoma Soto (2014: 152) estos grupos paramilitares se convirtieron en lo que hoy se llaman BACRIM, Bandas Criminales asociadas con narcotráfico. Esto como “una estrategia comunicacional del gobierno colombiano” que les cambia de nombre para “negar la conexión que desde los inicios de las autodefensas existía entre autoridades estatales, fuerzas armadas y autodefensas” (Soto, 2014: 152).

Este conflicto ha dejado grupos marginales como víctimas de desaparición forzada, ejecuciones extrajudiciales, encarcelaciones masivas y sin juicio, desplazamiento forzado, entre otras (Soto, 2014: 164). La Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento (CODHES, 2013: 2) registró desde el año 1985 hasta el 2013, un total de 5.921.229 personas desplazadas. Esto hace de Colombia el país con más desplazados en el mundo, sólo comparable con Siria donde se estima de 4.25 a 6 millones de desplazados. La situación de nuestro país supera a la de El Congo (3 millones), Sudán (2 millones 445 mil) o Iraq (2-2.84 millones). Los departamentos con mayor cantidad de desplazados para 2013 fueron el Valle del Cauca en primer lugar y en segundo Antioquia. La ciudad a la que llegaron más desplazados fue la capital, Bogotá recibió el 11.6% de la población, lugar que había sido ocupado el año anterior, 2012, por Medellín. Para 2013, Buenaventura, Medellín y San Andrés de Tumaco recibieron el 19.9% de los desplazados del país, evidenciando la grave situación del pacífico (CODHES, 2013: 9-12).

Al realizar un análisis biopolítico del desplazamiento forzado interno en

Colombia, Aparicio (2012: 110) plantea que en este fenómeno no sólo participan las tecnologías disciplinarias clásicas ya descritas en este texto, sino también tecnologías de tolerancia y seguridad que coexisten con las antes mencionadas. El autor explica cómo Foucault años posteriores a su propuesta de normalización positiva operada desde la población-regulación y el individuo-disciplina (Aparicio, 2012: 110), da un giro hacia una razón de Estado soportado en la seguridad, población, territorio, racismo, nazismo y estalinismo (Aparicio, 2012: 109), cuyo programa es de tipo ambiental, pues “operará más sobre las reglas de juego que sobre los mismos participantes o a través de la sujeción interna de los individuos” (Aparicio, 2012: 110).

Estas nuevas tecnologías de poder llegan con el neoliberalismo norteamericano que renuncia a la anulación exhaustiva del crimen y se plantea un tipo de regulación para generar “una mera intervención del mercado del crimen con respecto a la oferta del mismo” (Aparicio, 2012: 109) y en relación con esto Aparicio (2012) cita a Foucault,

[...] no es de ningún modo el ideal o el proyecto de una sociedad exhaustivamente disciplinaria en la que la red legal que aprisiona a los individuos sea relevada y prolongada desde adentro por mecanismos [...] normativos. No es tampoco una sociedad en la que se exija el mecanismo de la normalización general y la exclusión de lo no normalizable. [...] tenemos, por el contrario, la imagen, la idea o el tema-programa de una sociedad en la que haya una optimización de los sistemas de diferencia, en la que se deje el campo libre a los procesos oscilatorios, en la que se conceda tolerancia a los individuos y las prácticas minoritarias, en la que haya una acción no sobre los participantes del juego, sino sobre las reglas del juego, y, para terminar, en la que haya una intervención que no sea del tipo de sujeción interna de los individuos, sino de tipo ambiental (Foucault 2007, 302, 303 en Aparicio, 2012: 109-110).

En el contexto latinoamericano entonces, tanto las tecnologías disciplinarias como aquéllas de tolerancia se han (re)configurado a partir de diferentes trayectorias que vienen del mundo colonial, los Estados liberales y neoliberales (Aparicio, 2012: 110). Según Aparicio (2012: 112), varios autores incluyendo Foucault, han sostenido que las tecnologías de poder como la organización del espacio y la disciplina del cuerpo fueron introducidas por primera vez por los europeos en las plantaciones del Caribe, las cuales buscaban optimizar poblaciones improductivas en un contexto de nacimiento y expansión del capitalismo industrial. Varios autores plantean que la estrategia giró en torno a la “pureza de la sangre” y el proceso de civilización, utilizando técnicas de

sutiles a violentas en pro del “blanqueamiento de la población” (Aparicio, 2012: 112).

A causa de la deuda generalizada en América Latina en los ochenta, el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional ofrecen préstamos a países como México a cambio de incorporar reformas neoliberales dentro de su constitución, de este modo los gobiernos fueron recibiendo los nuevos cambios sin mucha resistencia (Aparicio, 2012: 111). En este contexto de imposición de nuevas estructuras y posteriormente con el “Consenso de Washington” fue que, entre los setenta y los noventa, se dio en América Latina un paso de Estados desarrollistas interventores a Estados neoliberalizados (Aparicio, 2012: 111). Aparicio (2012: 117) sostiene que los efectos colaterales de la tecnología ambiental han generado, retomando a Biehl, “zonas de abandono social” donde el Estado ha decidido “desinvertir” para dejar a los sujetos marginales, en este caso los desplazados, –aunque todavía incluidos por los programas de asistencia social descentralizados– responsables de su porvenir, en un contexto de despojo de su vida política y de gobierno de la vida en sus expresiones mínimas.

Seguridad, un dispositivo espacial y biopolítico para aproximarse a las dinámicas de violencia en zonas periféricas de Medellín, Colombia.

Al tomar en cuenta los planteamientos de Cavalletti (2010) sobre biopolítica y espacialidad, este análisis se puede complejizar, ya que el autor retoma el paradigma moderno de la seguridad propuesto por Sonnenfels (Cavalletti, 2010: 155), quien relaciona la seguridad y la felicidad. Sin confundirlas, encuentra una relación dinámica entre ellas (Cavalletti, 2010: 155). Introduce como novedad que el “cuidado de la población” –“polizei”– y “la guerra de todos contra todos” –“politik”–, convergen en la seguridad (Cavalletti, 2010: 155-156). Considera la felicidad el objetivo óptimo del gobierno. Así, la seguridad común o felicidad será la amenaza que el Estado proyecta hacia el exterior y hacia su propio interior (Cavalletti, 2010: 157). Además, la seguridad interna surgirá como negativo de una no-seguridad externa y la seguridad privada como negativo de una no-seguridad pública (Cavalletti, 2010: 157).

En consecuencia, “el nuevo sistema de seguridad/inseguridad pone en acto sus particiones móviles al nivel del nuevo concepto biopolítico, la población que, reuniendo en sí *populus* y *multitudo*, aparecerá según las diversas intensidades positivas o

negativas de la seguridad” (Cavalletti, 2010: 157). Esta nueva técnica de gobierno supone entonces: 1) La distinción de una potencial no-sociedad, 2) La sociedad cambiará cada vez su forma según los continuos ajustes operados por el gobierno y 3) El sujeto político se constituye con la definición de sujeto peligroso, no político y asocial (Cavalletti, 2010: 158). Cavalletti (2010) se basa en este paradigma para explicar que la seguridad es un dispositivo espacial que al generar “particiones móviles y dejar aparecer intensidades múltiples, proporciones cambiantes y equilibrios momentáneos, logra ubicarse perfectamente en el plano de la población”. Este dispositivo es a su vez biopolítico en la medida en que “las variables de la vida biológica forman en él un sistema de oposiciones recíprocas y cooperantes, es decir, devienen propiamente los elementos de una máquina política” (Cavalletti, 2010: 262).

Se refiere a esta máquina, en términos de Furio Jesi, como la “máquina mitológica” pues siempre nos hace creer que estamos dentro de la seguridad (Cavalletti, 2010: 270). Sin embargo, la seguridad al ser interna y externa simultáneamente, genera la acción de “un dispositivo especular que proyecta la seguridad como mitología de la no-seguridad, y la inseguridad, como mitologema de la seguridad” (Cavalletti, 2010: 290). Distinguir la identidad fundamental de estos dos polos no es posible, pues es disimulada mutuamente, debido a que cuando el primero aparece, ya entra en el “radio de acción” del segundo (Cavalletti, 2010: 291). En consecuencia con esto, como lo retoma Cavalletti (2010: 7) a partir de Carl Schmitt “[n]o existen ideas políticas sin un espacio al cual sean referibles, ni espacios o principios espaciales a los que no correspondan ideas políticas”.

Desde el punto de vista urbanístico, los postulados de este autor tienen una implicación directa sobre la ciudad física (Cavalletti, 2010: 267). Con base en ellos podemos aproximarnos a las dinámicas de ciudades como Medellín (Colombia), cuyos barrios periféricos están asociados con zonas de inseguridad. Medellín se encuentra dividida en seis zonas, 16 comunas y cinco corregimientos, el concepto *comuna* se refiere al área urbana, mientras que *corregimiento*, al área rural. Con base en la delimitación realizada a partir del Río Medellín, la Comuna 13 y el Corregimiento 60 se ubican en la zona centro-occidental de la ciudad. La Comuna 13 se encuentra en la cuarta zona de la ciudad, limitando con la Comuna 7 (Robledo) al norte, la Comuna 12 (La América) al oriente, el Corregimiento de Alta Vista al sur y el Corregimiento 60

mujeres, siendo las más afectadas. Las comunas con mayor cantidad de desplazados fueron la Comuna 13, Comuna 8 y el Corregimiento 60, las dos primeras continúan la tendencia de los dos años anteriores, sin embargo, el C60 pasó de 87 a 176 declaraciones del 2012 al 2013 a causa del enfrentamiento armado entre las bandas *Los Urabeños* y *La Oficina*.

Adicionalmente, en la Comuna 13 y el Corregimiento 60 de Medellín, como en otras, se vive la situación de confinamiento, es decir, el “encierro” en un sector del barrio desde el cual no se puede pasar a otros sitios, pues existen “fronteras invisibles” que según (González, 2013),

[S]on los límites entre una o varias zonas, que pueden ser barrios o sectores simplemente, impuestos por los diferentes combos que dominan ese sector y que, en ejercicio de su autoridad, no permiten, que sin su permiso, se transite, se viva o se cante. Estas fronteras son legitimadas en primera instancia, por sus habitantes, luego, por los mismos actores del conflicto, quienes usan la fuerza y son capaces de matar y, finalmente, por los medios de comunicación quienes denuncian dichas fronteras y lo que pasa en ellas (González, 2013: 16).

En su estudio *Representaciones de lo Invisible. Cartografías y sonoridades del espacio en disputa en la Comuna 13 y el Corregimiento 60 de Medellín entre los años 2011 y 2012*, González (2013: 4), tras realizar una etnografía con dos grupos de Hip Hop, Esk-lones y Semillas del Futuro, interpreta a partir Foucault estas fronteras invisibles como la “consecuencia de la disputa entre micropoderes que desean controlar los territorios y los cuerpos, reconfigurando el sentido espacial de los habitantes”. La administración territorial por diferentes Bandas Criminales (BACRIM) han generado además del confinamiento, muertes, miedo, trata de personas y desplazamientos dentro del mismo territorio urbano periférico (González, 2013; Álvarez, 2014). Así, una persona puede ser desplazada múltiples veces o estar confinada. Este entorno de conflicto social normaliza y naturaliza conductas propias de la guerra entre niñxs y jóvenes, quienes se han convertido en la nueva fuerza para sostener esta guerra.

Las posibilidades de niñxs y jóvenes en estos ambientes son limitadas, reprimidas y sus voces silenciadas, no solo por los actores del conflicto (Estado, paramilitares, guerrilla, bacrim y fuerzas armadas), sino por una sociedad que se ha insensibilizado ante este conflicto y que incluso ha asumido una posición de discriminación frente a las personas habitantes de estas zonas, en especial lxs jóvenes,

que si bien obedece a un temor generado por una historia de sicariato instaurada por el narcotráfico de los 1980, también obedece al proyecto político de la élite antioqueña, pues como plantea María Teresa Uribe en Riaño (2006: 8),

[D]esde principios de siglo, el proyecto político de la élite antioqueña se ha cimentado en tres frentes de igual importancia: el económico (el establecimiento de una cadena mercantil regional, nacional e internacional de oro y alimentos), el político y el cultural. La expansión de la cadena mercantil se basó en una estrategia de colonización de fronteras. Una característica central de este proceso de territorialización fueron las dinámicas de inclusión-exclusión fomentadas por las élites regionales. Esto se expresó en la exclusión de todos aquellos a los que no se consideraba blancos o católicos (como prostitutas, vagabundos, indigentes y delincuentes) y, geográficamente, en la formación de territorialidades muy diversas. Uribe argumenta que las exclusiones y la diferenciación creadas por estas dinámicas son las raíces de muchas de las actuales expresiones violentas y conflictivas (Riaño, 2006: 8).

El dispositivo biopolítico espacial de la Seguridad y la historia de desplazamiento en la Comuna 13.

En un contexto de ausencia estatal, el control territorial de la Comuna 13 ha sido ejercido por diferentes grupos armados desde 1985, todos con la consigna de proveer “seguridad” (ver cronología en Anexo 1). A partir de ese momento hasta hoy los mandos han cambiado, no obstante, todos han generado una menor o mayor cantidad de desplazamientos intraurbanos. Entre 1985 y 2000 el dominio fue de los milicianos que hacían parte de *Las Milicias América Libre* y *Las Milicias Populares de Occidente*, grupos que firmaron con el gobierno un acuerdo de desmovilización en 1994, sin embargo, después de esto, se dan reconfiguraciones y pasan a las líneas del ELN (Guerrilla) y a los Comandos Armados del Pueblo (CAP), estos últimos constituidos en 1996 en búsqueda de independencia de la guerrilla (CNRR-Grupo de Memoria Histórica, 2011: 59-64).

A finales de los noventa se percibe la presencia de las FARC y el ELN, en un principio en San Cristóbal (Corregimiento 60) y barrios de la Comuna 13 cercanos. Las acciones de estos grupos y la confluencia espacio-temporal entre FARC, ELN, CAP y milicias desató una lucha por el territorio que implicó además, la participación de las

Fuerzas Armadas, afectando fuertemente a la población civil pues “justificó la imagen de sus habitantes como guerrilleros, milicianos o colaboradores. Aunque en principio los afectados fueron los jóvenes, este estigma se generalizó a toda la población” (CNRR-Grupo de Memoria Histórica, 2011: 68). Es esta imagen la que usan como justificación a partir de ese momento las Fuerzas Públicas y las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), es decir, los paramilitares, para “atacar violentamente y de forma indiscriminada a los pobladores de la Comuna 13” (CNRR-Grupo de Memoria Histórica, 2011: 68, 64-68).

Así, en 1997 las AUC bajo la jefatura de Carlos Castaño, comenzó el dominio de la región para la posterior cooptación en Medellín de hombres entrenados para la confrontación armada, pertenecientes a los grupos antes mencionados y a la extensa red de bandas o combos, en su mayoría, aliados con el narcotráfico, hecho consolidado en 1998 por *Don Berna*, jefe de una reconocida banda criminal asociada con el narcotráfico que conformó el Bloque Cacique Nutibara (CNRR-Grupo de Memoria Histórica, 2011: 69-71). Este grupo paramilitar junto con el *Bloque Metro* y el *Frente José Luis Zuluaga de las Autodefensas Unidas del Magdalena Medio* lograron control territorial, expansión de actividades relacionadas con microtráfico de drogas y extracción más venta ilegal de combustible del poliducto Medellín-Cartago, pues un tramo pasaba por San Cristóbal (Corregimiento 60) (CNRR-Grupo de Memoria Histórica, 2011: 69-72).

Entre 2001 y 2003 se da un desplazamiento forzado masivo en la Comuna 13, en tres años se desplazó “el 49% del total expulsado” de esta comuna en las tres últimas décadas (CNRR-Grupo de Memoria Histórica, 2011: 71), debido a que esta zona de la ciudad se vuelve estratégica para los actores armados, ya que de un lado, la guerrilla (FARC y ELN) junto con las milicias necesitaban mantener el control territorial de la única zona que tenían en la ciudad para lograr beneficios económicos y movilidad ilimitada, de otro lado, para las AUC representaba los beneficios antes mencionados y finalmente, para el gobierno de Álvaro Uribe Vélez que iniciaba en 2002 era el lugar perfecto para demostrar los resultados de su estrategia de *Seguridad Democrática*, centrada en la erradicación de la guerrilla, en una ciudad que fue representativa en su

elección como presidente¹⁰. Es así como “asesinatos selectivos, amenazas, masacres, enfrentamientos, órdenes de desalojo y detenciones arbitrarias hicieron parte de los métodos de terror empleados por todos los actores armados con un impacto significativo en el aumento del desplazamiento forzado” en la Comuna 13 (CNRR-Grupo de Memoria Histórica, 2011: 73).

Desde el 2002 entonces, con Luis Pérez como alcalde de Medellín, la acción de la Fuerza Pública pasa de intervenciones esporádicas a la realización de gran cantidad de operativos militares en búsqueda de la guerrilla, pues entre el 24 de febrero y los primeros días de diciembre desarrollaron 11 operaciones, Otoño I, Contrafuego, Otoño II, Marfil, Águila, Horizonte II, Mariscal, Potestad, Antorcha, Saturno y Orión, en las que se llevaron a cabo numerosos allanamientos sin orden judicial, detenciones arbitrarias y torturas. Las operaciones más impactantes para la población civil fueron la Mariscal y Orión (16 de octubre a diciembre) debido al número de tropas armadas, el tipo de armamento como helicópteros artillados, francotiradores, fusiles y ametralladoras M60, además de las arremetidas contra la población por medio de detenciones arbitrarias, ataques indiscriminados, desapariciones forzadas y asesinatos (CNRR-Grupo de Memoria Histórica, 2011: 76-77). De hecho, Mamá Rapera recuerda que su llegada al barrio Peñitas hace aproximadamente 15 años estuvo asociada con la operación Orión y sus efectos,

Nosotros llegamos hace aproximadamente 15 años, llegamos, pues era una casita, era de mi hermana, mi hermana se iba a ir, el esposo se iba a trabajar a un pueblo, entonces nos dejó la casita a nosotros para que nosotros nos quedáramos con ella, mientras que ellos vieran cómo les iba a ir por allá y llegamos y llegamos en unos momentos muy duros, porque estaba esto en una guerra total. Esto nos tocó la operación Orión (Mamá Rapera, 2015, entrevista).

En esta operación murieron civiles, soldados, guerrilleros, mas no hubo reportes de enfrentamiento de la Fuerza Pública con paramilitares, los cuales según Don Berna –de

¹⁰ Aquí, cabe aclarar que han sido múltiples las pruebas que han salido a luz evidenciando los estrechos nexos del expresidente Uribe con el paramilitarismo. Según Ardila (2014), tras un debate de once horas en el senado, el senador Iván Cepeda presentó pruebas desde la legalización de grupos paramilitares en forma de empresas de seguridad Convivir durante su época de Gobernador de Antioquia, la prohibición de la extradición de narcotraficantes, el apoyo de paramilitares a su campaña presidencial del 2002, obstrucción a la persecución del paramilitarismo durante su presidencia, hasta los procesos jurídicos por paramilitarismo o narcotráfico de aliados políticos, jefes de seguridad y funcionarios.

acuerdo con lo pactado con los militares— estaban apoyando la operación para que fuera exitosa. De acuerdo con los testimonios de pobladores civiles, esta fue la mayor situación de indefensión que sintieron. Debido a esto, el 42% de los desplazados de la ciudad provinieron de esta comuna (CNRR-Grupo de Memoria Histórica, 2011: 76- 84).

A pesar de que el gobierno proclama todo esto como un éxito, las actividades delictivas ahora en manos de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC, paramilitares) se mantenían en la Comuna 13. Durante el período post-Orión continuaron en el 2003 varias operaciones militares que dejaron varios falsos positivos¹¹. Entre 2003 y 2007 se dio el proceso de desmovilización del Bloque Cacique Nutibara, sin embargo, su efectividad es altamente cuestionada pues los paramilitares siguieron sus acciones, generando entre muchas otras cosas, desplazamientos intraurbanos que tuvieron un incremento a partir del 2008 que continuó hacia el 2010 (CNRR-Grupo de Memoria Histórica, 2011: 84-92).

Esto se dio como consecuencia de la extradición de Don Berna en 2008, que generó la disputa por el poder entre los mandos medios, luchas de intereses en las que también disputaron combos y bandas, que hicieron alianzas con las emergentes Bandas Criminales (BACRIM), porque “está en juego el control de actividades ilegales en las que el dominio territorial es una condición necesaria para su realización, como es el caso de las extorsiones y el microtráfico” (CNRR-Grupo de Memoria Histórica, 2011: 94). Toda esta historia está en el referente de pobladores de la zona, como Florecita, quien explica esta situación y cómo las configuraciones recientes de violencia la hicieron salir desplazada,

Una guerra fregadísima. Primero empezó a meterse la guerrilla, entonces se estaba metiendo la guerrilla, se hicieron, se formaron los milicianos que les colaboraban a los de las guerrillas, entonces como estaban molestando tanto en los barrios, ahí fue donde se formaron los grupos paramilitares y los grupos paramilitares empezaron a combatir a los milicianos y a los guerrilleros y eso era una cosa impresionante, ¡unas balaceras! Y uno veía a esa gente pasando encapuchada, armada por ahí como si nada y uno a toda hora encerrado, con miedo a salir de noche y entonces ya pues, hicieron ir pues los milicianos y los guerrilleros y quedaron ellos, pero ya ellos se esparcieron y se formaron los “combos”, entonces ya empezaron a pelearse fue los combos por territorio, ellos pelean más que todo es por territorio,

¹¹ Los falsos positivos se refieren a civiles inocentes asesinados por las Fuerzas Armadas y presentados como combatientes de la Guerrilla, con el propósito de ganar los beneficios ofrecidos por el gobierno de Álvaro Uribe Vélez al entregar “guerrilleros”.

entonces ya, peor todavía, porque ya esa gente se metía, hicieron desplazar mucha gente y mataron mucha gente que no tenía nada que ver y eran esas balaceras de arriba para abajo y de acá para allá, ¡impresionantes! Y la casa mía justo está en lo que ellos dicen que es una Frontera, una línea imaginaria pues... *Una Frontera Invisible*. Sí, ellos se encontraban, los de acá llegaban hasta ahí y los de arriba llegaban hasta ahí, allá llegaban soldados, llegaba la policía, entonces mi casa se volvió un revoltijo por completo, pero de este lado, o sea, pues, yo he sido muy conocida y yo he sido casi una líder comunitaria, entonces ellos sabían que yo no tenía nada que ver con esas cosas, entonces no se metían conmigo, pero como los de arriba no sabían, entonces creían que es que yo les echaba la policía, pues como veían toda esa gente acumulada en mi casa, ellos de allá, entonces la cogieron fue conmigo, me le disparaban a la casa, se metían y una vez me quebraron los vidrios de las ventanas, disparaban pa' adentro de la casa y yo metida con los niños debajo de una cama, con todos ahí y una vez vinieron a tumbarme la puerta y no fueron capaces ¡eso fue impresionante!, hasta que yo ya no aguante más, yo dije “no, yo me tengo que ir de acá” (Florencia, 2015, entrevista).

Este recorrido a través de las últimas tres décadas de confrontación armada en la zona, evidencia que los diferentes actores armados actuaron bajo el paradigma –o el pretexto– de la seguridad, los milicianos por la *limpieza social*, la guerrilla por asegurar control territorial en la urbe, los paramilitares por la *contrainsurgencia*, el gobierno por la *Seguridad Democrática* y las Bacrim por asegurar sus microterritorios. A mi modo de ver, este es un muy buen ejemplo de los efectos del dispositivo biopolítico espacial de la seguridad planteado por Cavalletti (2010), ya que se evidencia “el desarrollo del ejercicio de la soberanía a través de los sistemas de seguridad” (Cavalletti, 2010: 70). Así, de acuerdo con el autor, la felicidad o seguridad, según la equivalencia de Sonnenfels, como fin último del buen gobierno, implica el control por parte de una nueva institución en la “escena política”: “la moderna organización de la policía” (Cavalletti, 2010: 160), la cual

[T]iene la tarea de efectuar continuas inspecciones, diurnas y nocturnas, y dispone su dominio en un espacio ilimitado (...) ahora el sujeto se ha inscripto a sí mismo en una relación de poder en virtud no simplemente de su propia seguridad, sino de la no-seguridad en la cual también esta última se funda. En consecuencia, nadie tendrá derecho a huir si su libertad, o seguridad, no es mantenida (Cavalletti, 2010: 160).

De este modo, en casos como los de la Operación Orión, entre otros, donde bajo el pretexto de la *Seguridad Democrática* se violaron los derechos humanos de la población

civil, sucede lo que plantea Cavalletti (2010) en torno al dispositivo de la seguridad,

[L]a relación de poder se mantiene ahora a sí misma exactamente más de lo que, más allá de la seguridad y de la libertad del sujeto, en tanto la vida de este sujeto es sólo un momento en la vida de la población, y su inseguridad es sólo una evidencia irrelevante en la seguridad de la población (Cavalletti, 2010: 161).

Esto me lleva a pensar en dos cuestiones, primero, el conflicto armado en la zona hace parte de una estrategia biopolítica, pues “el equilibrio no existe jamás, pero existe siempre el miedo de perderlo, y debe existir, por lo tanto, algo como una seguridad económica, administrada a su vez como economía de la seguridad” (Cavalletti, 2010: 168), y segundo, que de acuerdo con el autor, “cuando el Estado mismo se transforma en policía, la felicidad biopolítica se revela inseparable del “aspecto ignominioso” (Benjamin) de esta fuerza” (Cavalletti, 2010: 162).

Finalmente, en contextos donde nuevos Leviatanes¹² gestionan el pánico y dan seguridad “en un mundo que ellos mismos han desordenado” (García, 2013: 157) experiencias como las de este colectivo agro-artístico permiten pensar en la posibilidad anárquica de Cavalletti (2010: 292), “que percibe toda la tristeza de la sociedad feliz, la amenaza extrema en la seguridad de la “vida misma”, y es, custodiada en todo acto, la posibilidad de evasión o defección absoluta”, esa posibilidad anárquica que pasa de los sueños individuales a los sueños colectivos con todas las dificultades que esto implica.

¹² El Leviatán es la figura mitológica –“la bestia marina del *Libro de Job*” (Cavalletti, 2010: 68) – que retoma Hobbes en 1651 para cimentar las bases de la política moderna, es un monstruo que protege y horroriza al mismo tiempo (García, 2013: 155).

CAPÍTULO III

ETNOGRAFÍA VISUAL, TRANSFERENCIA DE MEDIOS Y REALIZACIÓN DEL DOCUMENTAL

Nuestro modo de aprehensión de la realidad hoy no está menos exento de estos prejuicios y de estas orientaciones más o menos sistematizadas de la mirada, pero, más allá del hecho de ser eventualmente más conscientes, y a veces incluso de reivindicarlo, sabemos (¡o deberíamos de saberlo!) que nuestra observación fabrica lo que ve y que así procede y se sitúa en una perspectiva relativa y crítica
(Piault, 2002: 43)

Este capítulo recoge el proceso metodológico de la investigación, desde el acercamiento a través del AKA, hasta el compartir con la Familia Yepes Ramírez en el barrio San Pedro Peñitas, la descripción se encuentra en los apartes *Acercamiento al colectivo artístico Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas y Peñitas y la Familia Yepes Ramírez*. En el apartado *Etnografía visual y realización del documental* se describe la etnografía visual o exploración etnográfica que consistió en la filmación de momentos cotidianos y entrevistas a nueve personas de la familia, desde los seis hasta los 69 años, con el fin de realizar un mapeo frente a la realidad que comparten. Las construcciones biográficas de cada personaje logradas a través de las entrevistas, muestran el carácter reflexivo y evocativo de estas, pues las preguntas provocan “una constelación de memorias”.

Provocación similar a la generada por Jean Rouch en su *cinema verité*, a través del cual buscaba el descentramiento del poder del etnógrafo transparentando la relación en que el antropólogo altera la realidad en cualquier situación desde su presencia física hasta el modo en que interpreta. Así mismo, se acercaría a su idea de antropología compartida. Por último, en el apartado *Transferencia de medios a través de un taller de cine-minuto para niñas y jóvenes* se ilustra cómo a través de seis talleres de cine-minuto, un grupo de niñas y jóvenes se acercaron al aprendizaje de la realización audiovisual mediante teoría y práctica, produciendo sus propios cortos, un grupo desde el género de fantasía, otro desde el terror y otro siguió el documental. Estos frutos desde la “ficción” o “realidad” generan representaciones de sus realidades y los espacios que habitan.

Acercamiento al colectivo artístico *Agroarte, Semillas del Futuro y Unión entre Comunas*

En Agosto de 2013, a través de Lina Acevedo, tuve la oportunidad de conocer al rapero AKA –disparador de rimas–, un chico de 26 años que para el momento lideraba un colectivo artístico que conocí como Agroarte. Me interesó mucho su labor porque a través de tomarse espacios públicos con prácticas agroecológicas urbanas involucraba a jóvenes, niñxs y adultxs mayores en procesos de siembra y arte, que comprendían la realización de graffiti, productos audiovisuales y composición e interpretación de Hip Hop. Me acerqué con la idea de realizar con ellos algún trabajo de etnobotánica que permitiera recopilar el conocimiento tradicional sobre plantas que tenían los miembros del colectivo y sus familiares. A AKA le interesó la idea y pensamos en la posibilidad de realizar una cartilla, quedó de comunicarse conmigo, sin embargo, yo debí partir de nuevo a Ecuador a comenzar esta maestría.

Durante el tiempo que estuve desarrollándola seguí con mi interés por el parche y a través de su canal en YouTube fui conociendo más sobre sus acciones, incluso con Daniela Vásquez escribimos un análisis sobre su labor desde la perspectiva de la “memoria viviente”, concepto ya mencionado en el primer capítulo. AgroArte captó mi atención porque en sus acciones convergen muchas de mis búsquedas. Me interesan las plantas y la conservación de la biodiversidad, por eso mi formación previa estuvo dirigida a ello. No obstante, dentro de la biología encontraba que en la mayoría de los casos no se tiene en cuenta comunidades que han habitado por mucho tiempo territorios a conservar, ni sus procesos sociales o movimientos que bien podrían ir en la misma línea de intereses, si se encontraran soluciones construidas en conjunto.

A través del trabajo de campo que he realizado desde la etnobotánica, en el que especialmente compartí con mujeres y, con lo que iba aprendiendo en la maestría fui entendiendo la necesidad de crear puentes y combinar estrategias. En el camino me he percatado que el saber popular es tan valioso como el de la academia y que está estrechamente relacionado con el trabajo y la vida cotidiana de las mujeres del campo y muchas de la urbe, el cual suele no ser reconocido por el modelo económico-político imperante. Que la memoria es algo inherente a todos los seres vivos y que no existe ningún tipo de conocimiento que se construya apolíticamente. Que la Teoría Social y la

Ecología son áreas muy cercanas, somos animales sociales que hacemos parte de poblaciones que están reguladas en gran parte por las características y capacidades de carga de los ecosistemas, lo complejo de todo esto, es que las condiciones ecológicas de nuestra especie están mediadas en gran medida por la política, que con el capitalismo entendió que la gestión de la vida a nivel poblacional e individual es una estrategia de control muy efectiva.

Debido a esto, a mi historia de vida y al reconocer parte de la historia de mi país donde ha existido una constante de persecución estatal a través de la legalidad y la ilegalidad a la oposición política y procesos sociales organizativos, cuyo contexto he explicado en capítulos anteriores, generé la pregunta de investigación central de esta tesis alrededor de la Biopolítica. Comprendo que para muchxs pueda resultar extraña la relación, e incluso teóricamente inadecuada, por eso me gustaría tener más espacio y tiempo, pero los límites de este proceso académico son precisos. Sin embargo, invito al lector(a) a no despreciar este planteamiento en primera instancia y darle un poco más de tiempo y argumentos para debatir esta posición.

Esta contextualización la realizo, debido a que en este tipo de investigaciones es relevante tener en cuenta la ecuación personal, pues como indica MacDougall (2009: 81-82), aunque en la antropología visual/escrita no debe dominar la introspección, “sí que deberíamos tomar nuestra propia experiencia en serio como una materia prima y como un puente para entender la experiencia social de otros” MacDougall (2009: 81-82).

El segundo viernes de enero de 2015, volví a encontrarme con El AKA en la Casa Morada, conversamos sobre muchas cosas, entre ellas, “una propuesta que yo tenía sobre las plantas como detonantes de historias de migración en la Comuna 13” (Notas de Campo, 2015). A él le pareció interesante trabajar el tema de la memoria y su interés en particular estaba dirigido a indagar sobre el saber de plantas que tenían las personas mayores cercanas a Agroarte y así realizar una cartilla. A través de los días de enero me fui sumando a las jornadas de siembra, los sábados en San Javier y los domingos en Peñitas. Esto me permitió conocer poco a poco a muchos de sus integrantes, el primero de ellos fue Gota Mc, “el sábado estuvimos sembrando juntos, me contó que hacía rap,

que próximamente lanzarían un nuevo video, me contó un poco de su historia” (Notas de Campo, 2015).

Conocí a Florecita, habitante de Peñitas, miembro de Agroarte y madre de varios de lxs chicxs que también participan, Michael de 22 años, Sofia de 12 años, ambos raperos, Esteban de siete y Ana María de seis años. También conocí a una de las hermanas de Flor, la Mamá Rapera, Margoth, quien rapea y es madre de Juan Pablo y Melany, su esposo es Pifas. A Martha que es hermana de ellas dos y madre de Vanessa que tiene aproximadamente 15 años y también participa de Agroarte. A la Abuela Margoth, madre de Flor, Margoth y Martha. A Ojitos tiernos, Dos Letras, Rayo, Ardilla o Giovanni, Flipper, Lufe.

Además, he podido observar y participar de las actividades que llevan a cabo en Peñitas, “Cine al parche” que se realiza desde febrero y “se hace, pues, los fines de semana, los sábados por la noche con los niños, eh, es más que todo para que los niños estén ahí con nosotros” (Florecita, 2015, entrevista), ya que proyectan películas de dibujos animados; las clases de rap para niñxs de Gota (Notas de Campo, 2015) y las jornadas de siembra desarrolladas que como indica Florecita,

Siempre, pues nos levantamos tipo ocho, pues ocho, ocho y media de la mañana, ya estamos organizando pues para subir acá, eh, subimos, pues los que están en la disposición de subir y ya estamos por acá más o menos hasta el medio, medio día, una de la tarde más o menos, siempre cada ocho días miramos qué hay que hacer, hay que aporcar las plantas o abonarlas o hay que desherbar o hacer más eras así, ubicar bien el espacio, así, eso es lo que hacemos los domingos (Florecita, 2015, entrevista).

Con el tiempo de estar en ambos lugares pensé que era una buena idea articular una investigación etnobotánica al proceso que estaba adelantando Agroarte en la zona de Peñitas. A AKA le gustó la idea y me contactó con Florecita, la persona del colectivo más comprometida con el proceso de la zona. Ella me ayudó a acercarme a varias señoras que supieran sobre plantas y por medio de carteles convoqué a una reunión el 8 de febrero para conversar sobre sus conocimientos de plantas (Notas de Campo, 2015). Al encuentro asistieron seis señoras y un señor con quienes discutí mis intereses investigativos, los cuales les llamaron la atención y acordamos entrevistas individuales en momentos posteriores. Ese mismo día entrevisté a Doña Sofia, quien me contó mucho sobre plantas medicinales y la razón de su migración del campo a Medellín: una

búsqueda de mejoría en los ingresos económicos. El jueves 12 de febrero entrevisté a Doña Luz Dary, quien también sabía mucho sobre plantas y me comentó que había llegado del campo a la ciudad a causa de un problema de salud de su madre (Notas de Campo, 2015).

Paralelo a este proceso, dada su experticia, estuve conversando con una amiga cineasta, Tay –Litay Ortega–, la posibilidad de que ella viniera a acompañar el proceso de realización del documental y un taller de cine con niñas y jóvenes de Peñitas. Tay me expresó que le gustaría participar del proceso y el nueve de marzo llegó a Medellín desde México. Con ella estuvimos discutiendo el rumbo de la investigación, ya que con base en lo que había encontrado en torno a mi planteamiento inicial de tesis en las dos entrevistas realizadas, me percataba de que era muy difícil lograr aproximarme a la idea de las plantas como detonantes de historias de migración campo-ciudad. Así que me enfoqué en trabajar con los integrantes del colectivo artístico *Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas* que habitan en el barrio Peñitas. Como indica AKA,

Semillas del Futuro es el proceso de formación, Agroarte el proceso de formación donde entran, digamos como personas, pues niños y niñas, adolescentes, jóvenes, adultos, digamos a formarse ¿cierto?, entonces es por donde todos tienen que pasar para formarse y después integrarse a la Unión entre Comunas ¿cierto?, pues ese primer paso es Semillas del Futuro ¿cierto?, ya Agroarte es la filosofía, o sea, lo que nos teje que es la siembra y la filosofía de juntarse con otros y con otras para generar encuentro ¿cierto?, eh... la Unión, pues la Unión es como... nada nos detiene y podemos estar en cualquier territorio ¿cierto?, hay veces por bombardeo, por bombardeo es de entrada y salida, otras veces más permanentes ¿cierto?, pero nosotros no nos estamos pensando un lugar, nos estamos pensando pues esta manzana que se llama Colombia y esta cuadrita que se llama Medellín ¿cierto? y mirar después si tenemos alientos para tomarnos este barrio que se llama mundo ¿cierto?, pero indudablemente de un momento a otro es inspirar a otros y a otras, porque yo creo que lo hemos hecho bien, o sea, lo hemos hecho con mucho corazón, pero también hemos datiado eso, hemos venido levantando información y también siempre como tratando de entregárselo a la gente, entonces pienso que va bien, o sea, indudablemente esto va a crecer, los parches son, digamos lo que es Unión entre Comunas, Concierto Obrero, Ciclo Hopper, es, digamos son metodologías, formas de llegar a los territorios, o sea, pues es también uno de los canales ¿cierto? y son excusas ¿cierto?, de encuentro (AKA, 2015, entrevista).

Así, de acuerdo con Grau (2008: 15-16), aunque la planificación es necesaria para garantizar la calidad del modo en que nos aproximamos, es decir, “un intento de

someter a control los propios sesgos y acotar lo mejor posible las condiciones de inserción y ejecución al proyecto”, cualquier antropólogo sabe que en terreno las condiciones pueden cambiar generando la necesidad de reorientar cuando las condiciones de la investigación lo exigen.

Peñitas y la Familia Yepes Ramírez

Desde que tomé esa decisión, le comenté a AKA la posibilidad de irnos a vivir un tiempo en alguna de las casas de los integrantes de Agroarte que viven en Peñitas, él consideró que era una buena idea y me contactó con la Mamá Rapera para alojarnos en su casa. Por un mes estuvimos yendo cuatro días a la semana a compartir con ellxs, la Mamá Rapera, Mélangy su hija de nueve años, Juan Pablo su hijo de 16 años, Pifas su esposo y su madre, la Abuela, más todos los familiares y agregados culturales que iban de visita a la casa, casi todos de Agroarte. Esto nos facilitó mucho el acercamiento tanto a la familia, como al colectivo, pues gran parte de este está conformado por la familia Yepes Ramírez, de la cual la Abuela, sus tres hijas y sus respectivos hijos viven en la misma zona del barrio.

El primer día tuve la oportunidad de hablar con la Abuela, ella me contó toda la historia de desplazamiento que habían vivido antes de habitar donde lo hacen actualmente,

Entonces ya con el tiempo, ya varios amiguitos de él, uno de los amiguitos de él con el nieto mío, resulta que hubo un problema por allá arriba y se robaron unas cosas y los metieron a ellos dos y una tarde fueron y los iban a matar a los dos, a los dos los iban a matar, entonces, no estaba sino el otro pelao: Morochito, que eso fue muy mentado en la prensa y en todas partes y todavía está aquí porque está en el corazón de todos nosotros, lo mataron, lo mataron, tristemente, horriblemente, azarosamente y casi no me gusta hablar de esas cosas porque me duele el corazón, me duele y me duele mucho eso, porque él era un niño, era un bebé. Y por un error, por cosas que la gente mal hablada dijo en esa época perdió la vida ese niño, perdimos un elemento, que lo queríamos mucho, que todavía está con nosotros. Y a raíz de eso después hubieron amenazas, nos tuvimos que ir de por allá y ya sí desplazados, nos tuvimos que ir porque pues el problema era grave y como con estos conflictos y estas cosas cogen a los muchachos, los paran, les dicen que si van a estar ahí o que si no esto y aquello y amenazas por aquí, amenazas por allá, entonces ya las cosas muy graves y ya a emigrar, eso fue lo que sucedió, eso nos tocó vivir, salir para un albergue, toda mi familia salió para el albergue y

yo me fui para donde una hija mía, mientras conseguían casa, mientras tanto para donde vivir y ya sí nos vinimos para acá, otra vez para Peñitas, en otro lado, pero pues aquí estamos tranquilas, ya al menos las cosas no están tan graves, están muy calmadas y aquí estamos en la lucha (Margoth Trinidad Ramírez. Abuela, 2015, entrevista).

Ese mismo día en la noche conversamos con la Mamá Rapera (Margoth) y su hermana Martha la posibilidad de realizar un documental sobre su familia y sobre el proceso que están llevando a cabo como integrantes de Agroarte en el barrio, les pareció bien y nos aportaron varias ideas. Sin embargo, Mamá Rapera nos advirtió que “AKA nunca había estado de acuerdo con mostrar su fase de desplazados porque los medios eran muy amarillistas y él pensaba que no era bueno presentarse, o bueno, dejarse presentar como víctimas por estos medios morbosos y sensacionalistas” (Notas de Campo, 2015). Asumirlo de este modo fue un posicionamiento claro pues,

Con lo de Morocho nuestra postura se dio más como hacia ese sentimiento de como en esos momentos de, de desconsuelo, de rabia, pero potenciaron también como esas ganas de seguir adelante, de ¿cómo así?, pararse “no, no nos vamos a dejar, antes vamos a armar más cosas para el proceso”, de ahí fue entonces que empezamos a pensar en que no íbamos a dejar que lo de Morocho se volviera una noticia pública, que no lo distorsionaran, que no fuese algo que no pasara de lo conmemorativo, de lo emocional que era para nosotros, que eso no fuera lo que nos diera como el impulso, que Agroarte no se viera de forma nacional o no se visualizara de forma nacional a través de lo de Morocho, no, nosotros eso lo callamos y lo manejamos para nosotros y de ahí quisimos desempeñar nuestra labor cada uno mostrando algo bueno (Michael Yepes Ramírez, 2015, entrevista).

Ante esto, conversé con AKA la posibilidad de presentar esta parte de su historia que finalmente es relevante, según gran parte de las entrevistas a profundidad realizadas. Él estuvo de acuerdo.

Estas y otras cuestiones sucedáneas en el tiempo me hicieron ver que la aproximación desde la memoria y la etnobotánica no era la más pertinente para trabajar con ellos y se hizo evidente que había cuestiones más fuertes como los procesos identitarios que los mantiene cohesionados como familia y colectivo artístico, que en un contexto de violencia como el de la Comuna 13 y el Corregimiento 60, han generado procesos de resistencia(s) que les han permitido lograr las reconstituciones de identidades, una apropiación física y simbólica de espacios en su barrio, además de procesos de transformación individuales y colectivos. Como plantea Michael,

A ver, pues antes de lo ocurrido con Morocho, nosotros estábamos en un estado pasivo ¿a qué me refiero? A que obviamente trabajábamos desde la siembra y realizábamos ciertas actividades y habían, pues nos disponíamos a dar procesos de, o a hacer actividades que formarían a otras personas, a los más pequeños o a personas que querían acoplar si no tenían conocimientos, pero era algo, era algo muy lineal, se iba dando, cuando ocurrió lo de Morocho, se dio que gran parte, gran cantidad de las familias que estaban incluidas en el proceso fueron desplazadas del lugar donde habitaban, porque pues llegaban amenazas, eso fue algo grande, fue algo muy muy horrible y después de eso, claro, todo el mundo se desplazó, se organizaron, estuvieron unos en albergues y ahí, entonces se pensó más a fondo bueno, ¿ya de aquí, qué vamos a hacer?, ¿nos vamos a dejar caer? porque nos quitaron nuestro lugar donde habitábamos, porque nos amenazaron, porque a lo mejor nos pueden matar si seguimos acompañando el proceso, porque nosotros no tenemos el poder y lo tienen esas personas que nos amenazan, que nos discriminan, que nos están sacando en este momento de esta zona, pudimos haber pensado eso, pero a lo que llegamos fue “no, eso no es así, estamos mal en estos momentos, pero vamos a empezar de cero y vamos a empezar con más fuerza” (Michael, 2015, entrevista).

Etnografía visual y realización del documental

La etnografía visual

Según MacDougall (2009: 78), la teoría antropológica ha sido cuestionada desde el marxismo, estudios subalternos, feminismo, teoría queer, teoría del cine, introduciendo una serie de imágenes conceptuales distintas. Desde la Antropología Visual se ha generado una desemejanza con la escritura etnográfica creando nuevas nociones de etnografía que no buscan adaptarse a la visión de formas escritas (MacDougall, 2009:78). Y estas nuevas formas de etnografía

hacen posible ver a los actores sociales respondiendo creativamente a un conjunto abierto de posibilidades culturales, en vez de estar atados a un marco metodológico rígido de constricciones culturales. Al enfatizar al individuo, es más probable que los antropólogos visuales se aparten de la idea de la cultura como conjunto de estructuras discretas y distintivas, y la tomen como una serie de variaciones de un tema: una convergencia de lo personal, lo histórico y lo material en un momento y un lugar determinados (MacDougall, 2009: 79).

En consecuencia con esto, la presente investigación desarrolla una contextualización en el Capítulo II y en el presente, una etnografía¹³ visual o –en términos de Ardèvol (1994: 192) –exploración etnográfica, que comprende observación participante¹⁴, entrevistas a profundidad, al implementar el video y su flexibilidad, de acuerdo con Ardèvol (1994), brinda un elemento fundamental de transformación de la práctica antropológica tanto a nivel teórico como metodológico, puesto que determina la forma de diseño de la investigación, el trabajo de campo, el tratamiento de los datos y las conclusiones. Así, como plantea la autora, para este caso el video permite ampliar el conocimiento sobre una realidad cultural que no se conoce.

Desde el 14 y 15 de marzo que AKA convocó a una jornada de siembra en Peñitas, tuvimos la oportunidad de comenzar la etnografía visual, pues durante la noche que amanecemos allí tuvimos por primera vez la oportunidad de compartir más íntimamente con la familia en un espacio diferente al trabajo (Notas de Campo, 2015). En ese momento no se mostraron incómodos con la cámara, ni en ningún otro en adelante. La comodidad de ser filmados en su cotidianidad facilitó enormemente el rodaje del documental y la realización de la investigación. En este caso, con base en Grau (2008: 26), la cámara fue un instrumento idóneo sobre el terreno por esta fácil incursión en el campo y porque se acompasó bien con el diseño metodológico de la investigación. Además, como plantea MacDougall (2009: 64):

¹³ Según Hammersley y Atkinson (2001: 15-16) se entiende el término etnografía “como una referencia que alude principalmente a un método concreto o a un conjunto de métodos. Su principal característica sería que el etnógrafo participa, abiertamente o de manera encubierta, en la vida diaria de las personas durante un período de tiempo, observando qué sucede, escuchando qué se dice, haciendo preguntas; de hecho, haciendo acopio de cualquier dato disponible que sirva para arrojar un poco de luz sobre el tema en que se centra la investigación. Igualmente, como veremos más adelante, en cierto sentido todos los investigadores sociales son observadores participantes y, por lo tanto, las fronteras de la etnografía no pueden ser nítidas. No pretendemos, particularmente, llevar a cabo una distinción definitiva entre la etnografía y los otros tipos de indagación cualitativa”.

¹⁴ Según Guber (Guber, 2001: 172), la observación participante consiste en “observar sistemática y controladamente todo aquello que acontece en torno del investigador, se tome parte o no de las actividades en cualquier grado que sea, y participar, tomando parte en actividades que realizan los miembros de la población en estudio o una parte de ella. Por un lado, hablamos de “participar” en el sentido de desempeñarse como lo hacen los habitantes locales, de aprender a realizar ciertas actividades y a comportarse como uno más, aunque esto suene un poco ideal(...) Desde el ángulo de la observación, el investigador está alerta permanentemente pues, aunque participe, lo hace con el fin de observar y registrar los distintos momentos de la vida social”.

Para los antropólogos, el cine, por lo tanto, trae a la memoria los encuentros diarios durante el trabajo de campo, de los cuales se extrae el conocimiento antropológico. De cierta manera, reinstaura su “otro” conocimiento: los momentos precisos que sobresalen con más ahínco que cualquier conclusión subsecuente. Aquí los seres humanos existen primero en sus cuerpos y en ciertas predisposiciones características con respecto al mundo. Si ellos son conscientes de su “cultura” es, por lo general, para exhibir cierta ironía con respecto a ella, como si estuvieran seguros de una ambigüedad que cada sociedad concede a sus miembros (MacDougall, 2009: 64).

Las personas de la familia fueron muy abiertas, acogedoras y cariñosas, la relación con el tiempo fue volviéndose más cercana y las entrevistas fueron cada vez más emotivas. Así, este documental se circunscribe dentro de la metodología etnobiográfica de Jorge Prelorán en la medida en que busca un acercamiento más íntimo con los personajes, pues como plantea Taquini (1987: 35-36) sobre su trabajo, “[e]stos documentos humanos bucearían profundamente en las vivencias de los personajes que por sí mismos nos expliquen sus pensamientos, sus problemas, deseos, creencias...tratar de entender su punto de vista, en vez de *nuestra* forma de verlos”.

Baer y Schnetler (en prensa) plantean que tras “el vendaval deconstructor del postmodernismo” en Antropología Visual¹⁵, cuyos planteamientos buscan renunciar a tomar como real cualquier producto visual, es necesario ver “qué ha quedado en pie tras de la tormenta”, pues si bien no se busca un retorno al realismo observacional, es necesario matizar los “efectos anuladores de la reflexividad y el constructivismo respecto a los objetivos de la investigación social”. Los autores proponen que la metodología biográfica audiovisual, al ser una complementación entre métodos biográficos y el registro audiovisual, permite acercarse a “la reflexividad inherente al diálogo y a la relación conversacional” que ya han comentado quienes se han dedicado a la implementación de biografía e historias orales en sus investigaciones (Baer & Schnetler, En prensa).

¹⁵ Esto se da con el giro etnográfico. Clifford (1988) esquematiza las problemáticas de la autoridad etnográfica, las cuales deben ser revisadas, replanteadas y proclives a generar investigaciones en las que haya una polifonía, en la que haya una descentralización del poder y una concepción de las personas representadas, no sólo como objetos, sino también sujetos, que están situados en un tiempo y un espacio, estas dos últimas condiciones es lo que Fabian (1983) conceptualiza como *coetaneidad*.

En esta misma línea metodológica, durante esta investigación se grabaron entrevistas a nueve personas de la familia, desde los seis hasta los 69 años, en algunos casos varias a la misma persona, con el fin de lograr un mapeo de diversas percepciones frente a su realidad compartida, teniendo en cuenta así la idea de conocimiento situado de Haraway (1991). Cada uno de estos personajes son presentados en el Capítulo V. El tener una cámara para las entrevistas es de gran utilidad pues como plantean Baer y Schnetler (En prensa) –similar a (Gutiérrez, 2012: 107)–, el rostro testimonial mediante las expresiones, matices del lenguaje corporal y emociones, da una idea más próxima que la mano inscriptora de textos que describen palabras y acontecimientos.

Adicionalmente, de acuerdo con Baer y Schnetler (En prensa), en esta investigación se persigue un objetivo parecido al de los documentales reflexivos de la nueva etnografía, pues busca representar la realidad de un modo evocativo, a través de “constelaciones de memorias individuales”, provocando así el material resultante, algo similar al *cinema vérité*. Rivera (2012: 53) plantea que Jean Rouch fue pionero en la incorporación de la cámara de video en las investigaciones antropológicas, usándola como objeto participativo que provocaba la interacción de los personajes frente a ella. Dada su cercanía al estilo cinematográfico llamó a este tipo de acercamiento *cinéma-vérité* (cine-verdad) en el que transparenta la relación donde el antropólogo altera la realidad en cualquier situación desde su presencia física hasta el modo en que interpreta.

En la medida en que gran parte de esta investigación se basa en entrevistas, en concordancia con Baer y Schnetler (En prensa), se podría considerar una representación de la memoria, que en este caso habla de una realidad local de una zona periférica de Medellín, la cual hace parte de un contexto regional y nacional como se explicó en el segundo capítulo. En este caso, se puede evidenciar que un acercamiento similar al audiovisual biográfico, facilitó “la exploración de realidades de difícil aproximación y representación” (Baer & Schnetler, En prensa). Además, en términos de Ardèvol (1994: 205), el metraje es el producto del momento histórico del grupo, lo cual para el caso del colectivo, se constituye en parte de su memoria.

En esta línea de memoria en situaciones de violencia, en Medellín, la antropóloga Pilar Riaño Alcalá llevó a cabo la investigación *Jóvenes, memoria y*

*violencia en Medellín. Una antropología del recuerdo y del olvido*¹⁶ en el Barrio Antioquia, trabajo que retrata la historia colombiana en sí misma (Riaño, 2006: 1). A través de expresiones (audio)visuales: narración de historias, música, fotografías, biografías visuales con imágenes, elaboración de mapas y colchas de papel, se exploraron diferentes acercamientos sensoriales a las prácticas de recuerdo y olvido. Al principio del taller se aclaraban los métodos para la producción de materiales como mapas, álbumes, anecdotarios que posteriormente pudiesen ser empleados en su trabajo comunitario, iniciativas individuales o grupales (Riaño, 2006: lii- liii). En estos talleres la combinación de construcciones colectivas con el relato individual y las reflexiones de los participantes, permitieron un intercambio continuo por medio de las historias compartidas (Riaño, 2006: liii- liv).

La combinación del relato individual con las construcciones colectivas (p.e. una colcha de imágenes) y las reflexiones de los participantes hicieron posible el intercambio continuo de un proceso de producción de conocimiento y generación de significado (Riaño, 2006: liii- liv). Estos procesos de representación/autorepresentación a nivel de trabajo grupal, tuvo la doble función de dar sentido a través de la legitimación a redes sociales a experiencias que se creían individuales y la constitución de verdad por medio de la transparentación de una vivencia colectiva, lo que significó un empeño para reparar las redes sociales heridas y la existencia de una historia no oficial que surge como contraretrato del discurso político del olvido que, por ejemplo, planteaban los paramilitares durante el proceso de paz.

¹⁶ La autora retoma aspectos de la violentología “mi exploración de este tráfico de violencia y conflicto territorial en Medellín se vincula a un corpus creciente de trabajo antropológico, conocido como etnografías de la violencia, y a un rico material teórico e investigativo en torno al mismo tema, desarrollado por colombianos expertos en ciencias sociales” (Riaño, 2006: xlvii). Su enfoque se define desde una antropología del recuerdo y del olvido que se refiere a una observación etnográfica de los elementos que son recordados y olvidados por los jóvenes del Barrio Antioquia con quienes trabajó, y cómo actualizan sus memorias diariamente en un contexto de violencia que amenaza con acabar sus universos materiales y sociales, lo que hace de la memoria una herramienta de supervivencia humana y cultural (Riaño, 2006: xlv). Con base en una “forma de teoría feminista del punto de vista” que plantea la perspectiva parcial como representación de un recuento más adecuado de la cotidianidad, da la voz privilegiada a los jóvenes marginados “en situaciones de violencia sostenida y generalizada, privilegiar las voces de quienes están en el centro de la violencia –víctimas, perpetradores, infractores o activistas-” (Riaño, 2006: xlix). Estas versiones le permitieron documentar históricamente a través de factores generacionales, de clase, género y filiación política, las prácticas de memoria de residentes de Medellín (Riaño, 2006: xlv).

Esta larga experiencia, le permitió posteriormente a Riaño (2005), en asociación con la artista norteamericana Suzanne Lacy, las organizaciones comunitarias, algunos residentes del Barrio Antioquia, organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, concretar un proyecto de arte público comunitario que recoge la investigación antes expuesta. Este proyecto artístico consistió en la creación de un museo de la memoria en un bus de transporte público que fue adecuado con objetos significativos que desencadenaran recuerdos en los habitantes del barrio que los facilitaron para la exposición. El espacio fue concebido como un lugar activador de procesos para elaborar el duelo desde lo individual y lo colectivo, también como una oportunidad de imaginarse en un futuro confrontando aspectos del duelo, de coexistencia pacífica y reconciliación.

En Suramérica existen varios trabajos con memoria y (audio)visual. Chamorro y otros (2006) llevaron a cabo la recopilación de registros audiovisuales de “testimonios de prisión y torturas políticas de ex prisioneras y prisioneros políticos” de la dictadura chilena desde el 2004. A partir de este material reflexionan cómo ha sido el proceso de construcción de la memoria social y política en Chile desde la “experiencia histórico-subjetiva” desde cada situación. Arenas (2008) lleva a cabo una serie de reflexiones sobre el papel de la fotografía en la construcción de la memoria visual de la época de la violencia política del Perú en la década de la 1980s. La autora buscó comprender los criterios del relato visual compuesto por 102 fotografías llamado *Yuyanapaq: Para Recordar*, producto de la investigación de la Comisión de Verdad y Reconciliación (CVR). En el marco de una investigación sobre la imagen y la memoria, Guarini (2010) realiza en Argentina una investigación cuya estrategia es la investigación filmica que se basó en un taller de cine realizado en 2008 con el fin de reflexionar sobre las “baldosas por la memoria” que están presentes en algunas aceras de Buenos Aires.

También existe un trabajo relacionado con el mantenimiento de la memoria a través de las plantas. Vélez y Valencia (1997) registran la experiencia de los indígenas Zenúes provenientes de la zona caribe de Colombia. Esta comunidad tras ser desplazada forzosamente de su zona de origen en 1995, como forma de resistencia y de mantenimiento del sustento material y cultural, llevaron a cabo una estrategia de recuperación de sus semillas (maíz, arroz, yuca, frijol, plátano, banano, ñame, ajonjolí, hortalizas, medicinales, frutales) y el conocimiento asociado a ellas.

Además de compartir la cotidianidad de la familia –comidas, ensayos, conversaciones, momentos de distensión–, compartimos algunos momentos de la cotidianidad del grupo, tanto en las jornadas de siembra, como en reuniones del grupo. Por ejemplo, el momento en que eligieron las personas del colectivo que representarían en *Hip Hop al Parque* y la conmemoración de la muerte de Pizarro, que implicó una dinámica muy interesante en la cual, por medio de una votación con ciertos criterios, pudimos tener una visión panorámica de las relaciones del grupo, los liderazgos, las opiniones encontradas, las complejidades de las relaciones y la búsqueda de una comunicación sana. Y otro momento después del viaje a Bogotá, en el que se tocó el tema de las asperezas que había generado la elección de los representantes, en la medida en que algunos no fueron, ante lo cual se generaron reflexiones en torno esto y todos los planes próximos alrededor de las acciones del colectivo

Del mismo modo, asistimos a eventos como el *Hiplomado* y el *Concierto Obrero* del primero de mayo. Florecita me contó que El AKA había inventado lo del “Hiplomado” porque él ya se graduaba de Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, entonces quería que todo el mundo se graduara con él, pero él no le dijo eso a todo el mundo, sino a unos cuantos. “Ay, es que ese AKA si es una figurita”, decía Florecita. Todos estaban emocionados con el evento del *Hiplomado*, se tomaron dos días o más buscando “la pinta”, el vestido y los zapatos. Hicieron todas las preparaciones en homenaje al AKA, escritos, canciones, palabras que fueron presentadas durante el evento en un auditorio de la Casa de la Memoria (Notas de Campo, 2015).

El *Concierto Obrero* que siempre realizan el primero de mayo, este año lo llevaron a cabo en Altos de la Torre, una zona periférica de la ciudad ubicada en la zona centro-oriental en lo alto de la montaña, en la sede de CEDEPRO, colegio donde el AKA fue hasta hace poco el profesor del grado tercero. Entre talleres para lxs niñxs de la zona, de Hip Hop, graffitti, baile, atrapasueños, la construcción de una huerta en la mañana y concierto en la tarde de Gota Mc, FL Mc, Mamá Rapera, Ghido, AKA, Metan-O y otros raperos, se desarrolló una jornada desde las 9.00 hasta las 18.00.

Edición del Documental Hip Hop Agrario Resistiendo y Transformando

La edición del documental la realicé a través de un proceso circular. En una primera instancia Litay y yo clasificamos en FinalCut todo el material visual que íbamos capturando. Posteriormente, me dediqué a realizar una transcripción literal de todas las entrevistas que luego uní en un solo texto para hacer un análisis conjunto de todas ellas, similar a lo realizado con AtlasTi, pero al ser una cantidad manejable decidí hacerlo de modo manual.

A partir de este documento organicé la información brindada por temas, de acuerdo con lo más relevante para los personajes y los puntos de coincidencia. Esta información también la ordené con un criterio de tiempo, pues claramente una experiencia pasada de desplazamiento forzado intraurbano y su pertenencia al colectivo, generó unas acciones presentes que se proyectan a futuro, todas enmarcadas en procesos de resistencia, memoria, reconstitución identitaria, formación y transformación a través del arte y prácticas agroecológicas.

Con base en varios autores, MacDougall (2009: 76) plantea que las relaciones interpersonales como “escenarios de implicación conversacional” donde cada persona actúa en “dramas de cooperación” o bien “manipulan esos dramas para ejercer diferentes formas de influencia los unos sobre los otros”. De ahí que el autor sugiera que

El potencial interdisciplinario de la antropología visual se extiende incluso más, a través de sus aspectos performativos, pues por lo menos el cine es una forma de *performance*. Por medio de películas es que estamos expuestos a la dimensión ilocucionaria no sólo del ritual sino también de la autopresentación e interacción social de todos los días, tal vez moviendo así el concepto antropológico de cultura un tanto más cerca de lo que Bourdieu llama *habitus* (MacDougall, 2009: 76).

Así, en el caso de la presente investigación se podría representar una especie de *Dramatis personae* que relaciona diferentes tipos de personajes con sus “dramas”, apuestas y relaciones:

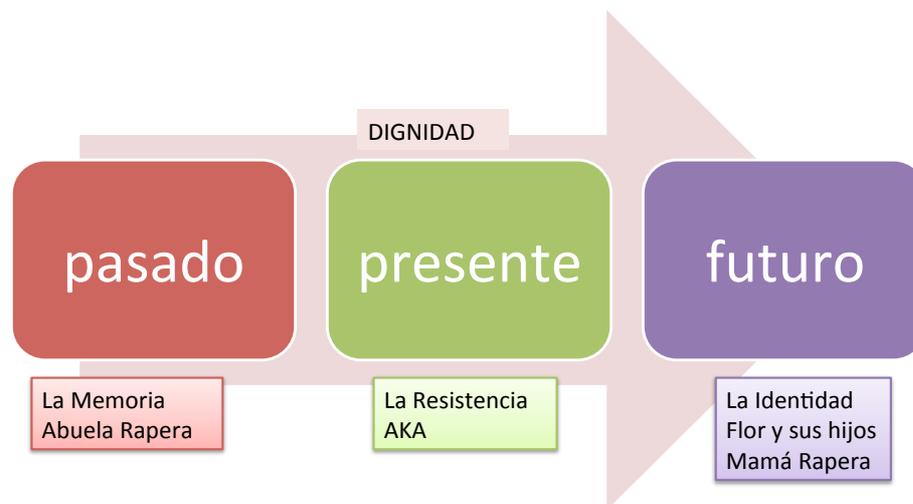


Figura 1. Elaboración propia con base en sugerencia de Ana Martínez. *Dramatis pesonae*

Una vez sistematizada la información procedí a escribir el presente manuscrito que fue retroalimentado por el asesor. Paralelamente, con base en éste construí el guión para la edición del documental, el cual fue cambiando a través de su visualización por diferentes personas cercanas, incluso del colectivo. Después de afinar una tercera versión encuentro una narrativa que siento que recoge su sentir y mi visión de ellos también construida a través de la elaboración de este escrito. Decidí no guiar al espectador con una voz en off porque considero que son personajes altamente cautivadores, lo suficientemente empoderados de sus procesos y relacionados. Mi visión, atravesada por otras visiones gracias al proceso de retroalimentación, se explicita en el modo en que se va contando la historia, lo que en términos de MacDougall (2009: 79), “no es tanto la traducción de la visión como una forma de citación visual, o de comunión visual”.

Es posible que la presente investigación genere en el/la lector(a)/espectador(a) sensaciones diferentes al acercarse al documento escrito o audiovisual, sintiendo tal vez en algún punto que el texto no le suscita, ni le convoca del mismo modo que el largometraje documental. Esto puede suceder porque, como plantea MacDougall (2009),

Las películas etnográficas producen en nosotros respuestas bastante distintas a las que producen los textos que leemos, y de los cuales construimos nuestras propias imágenes mentales. Éstas son, por supuesto, mediadas por la elección, la perspectiva y el arreglo del

material. Pero en cuanto son correlaciones cercanas de nuestra interacción física con el mundo por medio de la visión, el tacto y nuestros otros sentidos, las imágenes afirman la autonomía y, de cierta manera, la inviolabilidad de las experiencias de otras personas, las cuales no pueden siempre ser asumidas como abiertas al poder del lenguaje. En este sentido, concebir el cine como un texto implica algunos de los mismos problemas de concebir la cultura como un texto (MacDougall, 2009: 73-74).

Adicionalmente, esto está mediado por lo que el autor denomina como la “transculturalidad del cine etnográfico” puesto que 1) “cruza los lindes culturales” haciendo consciente y mediando “lo no familiar” y 2) “desafía las limitaciones” (MacDougall, 2009: 48). “Nos recuerda que la diferencia cultural es como mucho un concepto frágil, a menudo deshecho por percepciones producto de afinidades repentinas entre nosotros y aquellos que aparentemente son tan distintos a nosotros” (MacDougall, 2009: 48). Y debido a esto, la transculturalidad de la imagen podría verse como una violación al discurso antropológico, porque “la ambigüedad cultural de las imágenes ofende particularmente la regla discursiva de la claridad” (Grice, 1975: 46 citada en MacDougall, 2009: 76).

Los textos también son desafiados porque además de este aspecto de la transculturalidad, la antropología visual hace tomar consciencia del significado de “lo no cultural” (MacDougall, 2009: 65), llevando a pensar en las críticas al concepto de cultura que develan

un gran espectro de distorsiones y limitaciones: las tendencias que fomenta en sus usuarios de tratar abstracciones como realidades, de ver la humanidad como hecha de entidades diferenciadas y delimitadas, de insinuar una uniformidad y una coherencia que las sociedades no tienen, de negar a grupos sociales un lugar en el tiempo y en la historia, y (una crítica hecha por Said y Appadurai, en especial) de perpetuar distinciones coloniales entre intelectuales de Occidente y el resto de los “otros” no-occidentales (MacDougall, 2009: 66).

Según MacDougall (2009: 66), Abu-Lughod plantea una perspectiva –lograda empíricamente desde las películas etnográficas– que puede incomodar a los académicos más conservadores, pero que compensa de algún modo las limitaciones antes mencionadas, ya que busca

abandonar el término “cultura” y adoptar nuevas estrategias de escritura etnográfica, enfocándose en discursos antagónicos, en vez de “culturas” monolíticas, examinando las interconexiones, en vez de las

separaciones entre grupos e individuos (interconexiones de identidad, poder, posicionamiento), y escribiendo “etnografías de lo particular” (MacDougall, 2009: 66).

Las cuales dependen más de la experiencia de cada ser y en contextos como los del colectivo aquí tratado, las “imágenes visuales, con respecto a sus propiedades transculturales” pueden dilucidar similitudes y continuidades con otros grupos humanos de este entorno global (MacDougall, 2009: 66), que finalmente también se encuentran atravesados “por la trama de la movilidad humana, a medida que más y más personas y grupos deben afrontar la realidad y las consecuencias de desplazarse de un lugar a otro, o las fantasías de querer hacerlo” (Appadurai, 1991: 192, citado en MacDougall, 2009: 66).

Así, las imágenes logran develar otros sistemas formales que pueden ser invisibilizados por las “categorías logocéntricas de la escritura” (MacDougall, 2009: 64). Sin embargo, estas mismas en ocasiones, pueden carecer de la sensibilidad frente al mundo cognitivo en casos donde se represente la misma acción realizada por diferentes personas, sin explicar el significado y razones de cada una de ellas (MacDougall, 2009: 64). Otro aspecto problemático de las imágenes, aunque también puede suceder con los textos consiste en la estereotipación (MacDougall, 2009: 50), creando así las postales etnográficas que se alejan de la idea del “sujeto en proceso”, lo que ha definido Julia Kriseva como “individuos en un continuo estado de transformación personal” (MacDougall, 2009: 82).

En resumen, algunos factores limitantes que pueden hacer parte de la metodología diseñada para la presente investigación incluyen entre otros, la *ecuación personal* que afecta la relación con los personajes, la elección lo filmado-editado, la sistematización de la información y la construcción de un texto a través de un ensamblaje teórico; la *tensión en las percepciones frente al texto escrito y el audiovisual*, causada en parte por las limitaciones logocéntricas del primero y la transculturalidad de las imágenes del segundo; las condiciones contextuales del momento de realización de la investigación, que por ejemplo varió drásticamente en temas de seguridad al mes siguiente, facilitándonos su desarrollo.

Transferencia de medios a través de un taller de cine-minuto para niñxs y jóvenes

Debido a los cortos tiempos académicos de FLACSO para el trabajo de campo, pensar en un documental colaborativo era una utopía. Así, el presente documental sigue una línea que tiende a ser más participativa¹⁷ que colaborativa, esto porque el *cinéma vérité* se enfoca “en el reconocimiento de la interacción entre realizador y sujeto filmado, acentúa la presencia de la subjetividad del director en el filme y abre el cine a la participación de los sujetos” (Ardèvol, 1994: 88-89). A pesar de esto, articulamos a la investigación una “transferencia de medios” a través de un taller de cine-minuto para niñxs y jóvenes del barrio y/o del colectivo, que buscó empoderar a los asistentes enseñándoles bases teóricas y técnicas audiovisuales para generar procesos de autorepresentación y, en este punto se puede decir que, sus productos audiovisuales hicieron parte de una investigación de corte colaborativo. Proceso que además de abrió otro espacio de encuentro diferente a aquéllos de la siembra, cotidianidad de la familia, eventos y reuniones.

Esta metodología la seguimos a partir de Arango y Pérez (2008: 135) que entre 2003 y 2005, llevaron a cabo una etnografía visual en zonas periféricas de Medellín en la que, como comentan, sus ojos no fueron los encargados de crear el discurso sobre los lugares, pues emplearon la metodología “transferencia de medios” que según los autores consiste en “entregar la cámara a los sujetos, fueron ellos quienes construyeron narrativas acerca de sus espacios y la manera como los vivían, trasladando de este modo la centralidad en la interpretación de un territorio hacia los modos como éste es simbolizado y *resignificado*”.

Con la ayuda de Florecita convocamos a lxs niñxs y jóvenes habitantes de la zona que quisieran participar de un taller de cine que se realizaría durante varios domingos de 14.00 a 17.00 en la sala de su casa que amablemente nos facilitó. Debido a

¹⁷ “El cine participativo supone que el producto es el resultado de una interacción entre el realizador y los sujetos, y que ambas partes deben colaborar en el proceso de producción y en la elaboración del producto. La película no puede responder tan solo a los intereses del productor, debe contar con los sujetos representados” (Ardèvol, 1994:113). Sin embargo, el modelo colaborativo implica un mayor grado de intervención y empoderamiento de los sujetos, como se realizó en esta investigación con la “transferencia de medios”.

que Tay se hizo muy amiga de lxs niñxs, jugando les dijo que le leyera un texto pequeño, así se percató que no manejaban muy bien la lectura, lo que le implicó un diseño de las presentaciones con más gráficas y clases más dinámicas. Tay diseñaba cada sesión en prezi y me guiaba sobre el acompañamiento que debía hacer en los talleres (Notas de Campo, 2015).

Sesión 1: El 5 de abril comenzamos con los talleres de cine, cuyo objetivo era producir un corto de una duración de 60 a 140 segundos. Iniciamos con una dinámica para presentarnos, en una caja pusimos los nombres de los participantes, en la medida que se iba sacando un nombre, la persona debía decir su nombre, edad, película favorita y lugar donde vivía. Posterior a esto, se les presentó algunas bases del lenguaje cinematográfico, como la perspectiva, el ángulo y la escala de planos. Hicimos además la dinámica de “teléfono roto”, en la que una persona en secreto le pasa el mensaje que otra le acaba de dar, con el fin de mostrar que un mensaje inicial puede llegar diferente hasta el receptor final, evidenciando así las complejidades que se presentan al querer transmitir una historia. Para reforzar los conceptos, visualizamos con ellos varios cortos o fragmentos de películas. A esta sesión asistieron niñxs desde los tres, hasta jóvenes de 21 años. Fue complejo manejar un grupo con edades tan disímiles, pero fue satisfactorio, en el sentido de que los jóvenes y niñxs mayores de nueve años, captaban rápidamente las ideas e incluso mostraban emoción por aprender.

Sesión 2: El 12 de abril presentamos los géneros cinematográficos y varios cortos para aterrizar la teoría. Esta vez, el público fue de 6 a 22 años y hubo dos participantes nuevos, Michael (22 años), quien nos comentó su interés por participar en el taller y JanCarlo de (17 años) que no había estado la sesión pasada por cuestiones laborales, pero seguía interesado. El hecho de tener personas de mayor edad facilitó mucho la dinámica del taller. En esta sesión se formaron tres grupos de modo aleatorio, tras introducir los nombres en una caja. El grupo conformado por Michael, Jennifer, Melany y Ana María decidió realizar un corto de fantasía, mientras que JanCarlo, Sofia, María José y Stefania quisieron crear un cine-minuto de terror y finalmente, Ghido, Luisa, Laura y Esteban optaron por un corto documental.

Sesión 3: El 19 de abril presentamos las pautas para crear un guión, sus premisas, la metodología de la lluvia de ideas y su posterior clasificación, además de la creación del story board. Una vez explicada la teoría, se dividieron en los grupos conformados en la

sesión anterior. Un grupo se quedaba con Tay haciendo la lluvia de ideas en un tablero, mientras que otro estaba avanzando con la lluvia de ideas sobre papel y otro se encontraba conmigo aprendiendo a usar la cámara, a reconocer los planos y los desplazamientos de cámara.

Sesión 4: A causa del viaje que tenía el colectivo a Bogotá, el siguiente taller se desarrolló el 3 de mayo. En este, los grupos terminaron su guión y en el caso del grupo del corto documental que se iba a centrar en la vida de la “Abuela Rapera”, Doña Margoth, terminaron de diseñar la entrevista. Además, cada grupo definió el lugar, el día, la hora, el camarógrafo, el sonidista, el director, los actores de cada toma de cada escena y la utilería necesaria para la puesta en escena para el caso de los grupos trabajando con fantasía y terror. A través del desarrollo de sus guiones fuimos viendo qué vestuario podríamos conseguir con amigos y familiares, además de los objetos que debíamos comprar, este domingo llevamos vestuario y algunos construyeron sus propios disfraces con diversos materiales.

Semana de Rodaje de los Cine-Minuto: Entre el 4 y 7 de mayo, se rodaron los tres cine-minutos de acuerdo a los esquemas realizados en el cuarto taller. El lunes, el grupo de terror filmó todas sus escenas. Curiosamente, lxs niñxs entre 6 y 9 años que no se mostraban muy interesados durante la parte teórica, en el momento del rodaje se sintieron muy motivados con la actuación y el manejo de los equipos. Entre el martes y el jueves se rodaron varias escenas del grupo de fantasía, pues implicaba mayores esfuerzos como hacer volar un hada y personificar una sirena en un estanque. El jueves, el grupo del corto documental, estuvo toda la mañana con la Abuela buscando presentarla y encontrar la articulación entre ellos y ella: el rap. Según la escena, un integrante del grupo manejaba la cámara, otro la tascam y otro(s) estaba(n) actuando o dirigiendo la escena. Así, todos los integrantes del grupo tenían la posibilidad de acercarse al desarrollo de una habilidad diferente.

Sesión 5: El 24 de mayo realizamos el primer taller de edición, en este no participó Tay, pues ya había partido a México. En vista de que eran tres grupos, me acompañó Ana María García, una amiga Comunicadora Audiovisual con experiencia en edición, quien les explicó en principio los fundamentos teóricos de la edición, apoyándose en fragmentos de películas y cortos. Lxs chicxs nos indicaron que querían aprender a

trabajar con Premier, pues acceder luego a Final Cut para ellos era complicado porque implicaba usar un mac.

Sesión 6: Por cuestiones laborales de varios del grupo no se pudo seguir realizando el taller los domingos, así que el último taller fue el sábado 13 de junio. En él se explicaron los comandos básicos de Premier. Para que pudiesen trabajar en la edición les dejé un computador portátil con Premier y un disco duro externo con el material que grabaron.

Tras un proceso de cinco meses, lxs chicxs produjeron sus cortos y no cine-minutos, porque su duración superó más de los tres minutos, ya que requirieron de más tiempo para contar las historias que querían transmitir. A continuación se presenta el nombre del corto, su género, nombre, duración, formato, año de producción y el link donde se puede ver con el ingreso de una contraseña:

1. Corto Documental *La Abuela Rapera*, 7'53'', digital HD, 2015. Medellín, Colombia. Director Ghido Mc. Disponible en: <https://vimeo.com/139360982>
Contraseña: penitas123

Debido a que nos encontramos en época preelectoral, el conflicto armado en Peñitas se encuentra agudizado, razón por la cual no hemos podido concretar la finalización de los otros dos cortos.

Hammersley & Atkinson (2001: 33) sugieren que los investigadores con intención o no estamos creando un efecto en las personas con quienes trabajamos. Sin embargo, como investigadores podemos minimizar el efecto de situaciones provocadas o dirigirlo, pero además, las reacciones a estas situaciones que generamos también pueden brindar información “es decir que lo que se considera como un artificio si es tomado ingenuamente, refleja un acontecimiento de la vida si lo tomamos en serio”. De hecho, como indica Rivera (2012: 53-54) “Rouch afirmó que dicha interacción es la forma más honesta de llegar a los personajes, respetando y comprendiendo las decisiones que ellos toman frente a los personajes que deciden interpretar, haciendo que de esta manera se representen a sí mismos, haciéndonos partícipes de sus fantasías, sus miedos, sus sueños, sus relatos, proyecciones, situaciones, etcétera”.

A modo de cierre, realizar un documental me parecía interesante en la medida en que podía representar un beneficio directo para el colectivo, pues me inquieta la idea de investigaciones en las que sólo queda un documento escrito, cuya utilidad para el grupo con el que se comparte puede no ser muy representativa. En este sentido, como plantea Ardèvol (1994: 198), se puede entender la idea de *antropología compartida* de Rouch, pues como indica la autora “no trabajamos para que nos entiendan otros antropólogos, eruditos o científicos exclusivamente, trabajamos para aquellos que estudiamos”. Tal vez, esto sería lo que desde la perspectiva de Rouch sería mostrarle el modo en que unx como investigadorx los ve. Adicionalmente, Gota Mc planteaba que existe cierta “discriminación” hacia los raperos por desconocimiento, una constante asociación del rapero con aspectos negativos,

Quando yo empecé mi familia no me apoyaba en esto, pues, “hey que no, que eso es de marihuaneros, que naa, que tatata...” y así, como siempre, como se escuchaba antes, “ah, que el rapero era tal cosa, ese era el malo, era el sicario”, pero para mí el rapero no era eso, si no, era el que disparaba sus palabras, el que en vez de coger ese arma, cogía ese papel y ese lápiz y era el que se rafagueaba con eso, con la verdad, con lo que veía, entonces por eso yo decidí escribir y cuando yo sentí... pues primera vez escuche ese pumpumpish-pumpumpish y yo “¡oh!, wow” me dio como ese impacto y yo “uh, qué elegancia ser así” y así me volví y así seré (Gota Mc, 2015, entrevista).

Llevar a cabo esta investigación desde la Antropología Visual y la representación documental, de acuerdo con Biella (2009: s.p.), abre nuevas posibilidades desde la perspectiva de la convivencia, pues “los films etnográficos que muestran confidencias íntimas entre antropóloxs e informantes [...] intimidades entre informantes, ofrece a lxs espectadorxs la experiencia indirecta y el descubrimiento de revelaciones personales cercanas y vulnerabilidades de personas en otros mundos culturales”¹⁸. De otro lado, como investigadora, este proceso me ha permitido acercarme al aprendizaje de uso de medios audiovisuales tanto para investigar como para presentar resultados de investigación, además de participar en generar un proceso de transferencia de medios.

¹⁸ Traducción propia.

CAPÍTULO IV

DE LOS SUEÑOS INDIVIDUALES A LOS SUEÑOS COLECTIVOS.

Prácticas comunitarias agro-artísticas que accionan procesos de Resistencias, reconstrucciones urbano-identitarias y apropiación del espacio

*Es la cadena de afectos lo que nos mantiene libres,
es la cadena de afectos lo que nos tiene firmes*
(AKA, 2015, videograbación Hiplomado)

En este capítulo se presentan los resultados de la etnografía visual realizada en el caso de integrantes del colectivo agro-artístico *Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas* que habitan en el barrio San Pedro Peñitas, Medellín (Colombia). Esta etnografía busca interpretar procesos de construcciones y reconstrucciones urbano-identitarias tras un proceso de desplazamiento forzado intraurbano, a través de las preguntas sobre si ¿El proceso actúa en la elaboración de una memoria presente en la que experiencias de represión/desplazamiento se procesan para la construcción de espacios/prácticas comunitarias donde se enfrenta dicho pasado/presente? y ¿Cómo prácticas/experiencias agro-artísticas de las personas involucradas en el proceso contribuyen a procesos de reconfiguración identitaria? Cuestiones discutidas en el primer apartado del capítulo *Desplazamiento, reconstitución de identidades y apropiación del espacio*.

En el siguiente apartado, *Madres transformadoras y Resistencias* la interpretación se da en torno a ¿Cómo adquieren las mujeres un papel protagónico en este proceso? Y ¿En qué medida la articulación de una práctica comunitaria agro-artística acciona procesos de resistencias?. Esta misma pregunta es tratada desde los jóvenes en la siguiente sección *El proceso de formación y transformación de lxs niñxs y jóvenes* y además, allí se reflexiona sobre ¿Cómo prácticas agro-artísticas constituyen prácticas dadoras de sentido de una buscada identidad entre niñxs y jóvenes?.

Por último, tras preguntar por los sueños individuales y los sueños colectivos, fue evidente en casi todos los casos, que entre los deseos individuales estaban los colectivos, que implican una continuación en el accionar y la instalación de una sede en el barrio San Pedro Peñitas para que se constituyan procesos de formación, información,

creación artística y procesos productivos desde las prácticas agroecológicas urbanas, a causa de esto la última parte del capítulo es tratada como *El horizonte hacia los sueños colectivos*. Todo lo anterior fue indagado en torno a una pregunta de investigación más amplia ¿En qué medida la articulación de una práctica comunitaria (prácticas/experiencias agro-artísticas) acciona procesos de reconstituciones identitarias y de resistencias frente a la represión/violencia/ manipulación del Estado en su condición actual?, esto en el contexto de violencia sostenida que se ilustra en el capítulo introductorio.

Desplazamiento, reconstitución(es) de identidades y apropiación del espacio

El “aspecto ignominioso” del dispositivo biopolítico espacial planteado por Cavalletti (2010) se evidencia en situaciones como el desplazamiento forzado que, como indican algunos estudios al respecto (Ramírez, 2001; Martínez, 2009; Andrade, 2010; D’Ávila & Revollo, 2012), generan la desestructuración de las redes tradicionales de apoyo y altera la cohesión familiar y grupal. Sin embargo, de acuerdo con D’Ávila y Revollo (2012: 26), dentro de las carencias del sistema hegemónico burocrático surgen propuestas contrahegemónicas que tienen un carácter local e informal, permitiendo un tipo de “ayuda informal”, es decir, el apoyo que reciben personas en esta situación de parte de familiares, amigos u otras personas en la misma condición (D’Ávila & Revollo, 2012: 25). Este tipo de redes, son denominadas por AKA como la *cadena de afectos*, pues dentro del colectivo

Somos una familia y desde ahí pues, digamos como que estamos en el acompañamiento. Estamos pues en el acompañamiento de las distintas familias, entonces eso como permite, pues como que no están solos (...) porque usted siente a alguien que lo está apoyando ¿cierto?, no se siente solo, ni sola, si no que con la gente con la que ha caminado durante rato, esa misma gente te cubre y te cuida ¿cierto?, y te quiere, entonces, desde ahí ¿cierto?, desde ahí es como la moral ¿cierto?, de poder continuar (AKA, 2015, entrevista).

De acuerdo con Parra (2014: 13) “en ésta red de relaciones emergen los primeros visos de la construcción de paz desde lo local, que responden no sólo a necesidades concretas sino a capacidades que tienen las personas para hacer frente a situaciones conflictivas tanto en el nivel personal, como familiar y comunitario”, ya que como dice AKA

Cuando uno se desplaza... uno puede hablar mucho del desplazamiento, pero, en realidad sólo puede sentir el que lo ha vivido (...) porque es la pérdida de sus... aunque a vos te reubiquen, vos siempre te estás recordando de ese espacio ¿cierto?, vos siempre lo vas a estar soñando y te va a dar mucha rabia, o sea, te vas a sentir muy vulnerado (...) desprenderse es difícil, pero es también entender que es que, es que digamos las semillas han caminado mucho, las semillas han caminado mucho de territorio a territorio para poder germinar, hay lugares donde las han talado, donde no hay nada, pero digamos que por otros actos han llegado, se han recuperado, es eso y más en el camino donde estamos nosotros, siempre estaremos muy perseguidos ¿cierto?, pues más unos que otros, pero siempre habrá esa, o sea, siempre estará ese miedo ¿cierto?, siempre está ese miedo y esa cosa latente, ya, es una decisión, yo ya sabía qué iba a pasar, yo ya entendía que iba a pasar conmigo, de pronto los chicos no, pero, pero es acompañarlos en ese duelo ¿cierto?, acompañarlos y acompañarlas en ese duelo y no dejar caer la batuta, mucha gente se muere cuando se desplaza, más que todo los viejos, muchos viejos que se han muerto de pena moral porque les tocó que dejar su terreno, entonces es acompañarlos y continuar más fuertes, o sea, como que cada caída es una opción pa' levantarnos más duro, pero siempre hay que hacerle, si no se hace se muere y si no se hace no pasa nada, se sigue la vida (AKA, 2015, entrevista).

Esta situación plantea entonces una ruptura que genera cambios que implican la(s) reconstitución(es) de identidades o subjetividades de quienes la vivencian, pues, como han observado D'Ávila y Revollo (2012: 28) en casos similares, “estas transformaciones cambian las identidades de las personas, cuestionando las ideas que tienen los sujetos sobre sí como sujetos integrados” (D'Ávila & Revollo, 2012: 27). Lo que, según las autoras basándose en Hall (2006), genera la configuración de nuevas identidades culturales, pasando a ser “híbridas” (D'Ávila & Revollo, 2012: 27). La reconstitución o hibridación de identidades en este tipo de contextos, es considerada por Martínez (2009) como resignificación de identidades.

Desde la perspectiva de Martínez (2009), las rupturas generadas por estas experiencias tienen efectos “micropolíticos” en las vidas de quienes son afectados. De acuerdo con Parra (2014), estas micropolíticas son de resistencia, pues a diferencia de los discursos macropolíticos –que revictimizan a las víctimas situándolas como individuos susceptibles de “ayudas económicas” y “reparaciones simbólicas momentáneas”, mas no como “sujetos políticos activos” –, están en la búsqueda de “la recuperación de formas tradicionales de expresión y denuncia, y resistir a los relatos del

conflicto que invisibilizan las luchas cotidianas locales” (Parra, 2014: 17). Es lo que para D’Ávila y Revollo (2012: 25), desde la perspectiva poscolonialista, serían “propuestas contrahegemónicas” de nivel local e informal. En este tipo de propuestas, procesos de resistencia(s) o micropolítica(s) de resistencia(s) tiene un papel fundamental el arte (Parra, 2014: 17) y la *cadena de afectos*, así lo deja ver Michael (2015, entrevista),

Nos quedamos tres meses en un albergue, en el albergue estábamos buscando como una solución a, pues a nuestras vidas como tal, “está bien, aquí nos quedamos tres meses, pero qué sigue después de ello, ¿para dónde vamos a pegar?, ¿qué vamos a poder hacer?”, obviamente, como el proceso de nosotros como es sin ánimo de lucro, no hay intereses, pues no podríamos decir que ahí iba a haber un apoyo para nosotros reiniciar nuestras vidas, entonces lo que hicimos fue, con ayuda pues del AKA, el AKA nosotros tenemos que agradecerle mucho, aunque él diga que no hablemos sobre eso y no hablemos de él, porque le choca, yo sí lo remarcó, empezamos a trabajar lo artístico desde el albergue, empezamos, de hecho hicimos la canción que es la Vida en el Rap, la hicimos en el albergue, conocimos varios raperos, conocimos personas importantes que iban y nos visitaban, entonces cuando salimos del albergue se organizó todo, con Derechos Humanos, bueno, cantidad de entidades y logramos organizarnos en el barrio de Peñitas (Michael, 2015, entrevista).

Parra (2014: 38) sugiere que “el trabajo de expresión cultural y la creación artística supone formas distintas de aproximarse a los contextos y el territorio, crea puentes y elimina callejones cerrados”. Esto se acerca a las vivencias de Flor (2015, entrevista), quien explica cómo después de ser desplazada y alejarse por varios meses de la zona, encuentra la posibilidad de comprar una casa en un lugar cercano, en Peñitas y cómo a pesar de sus temores por todo lo vivido, vuelve allí; y de su hermana, Mamá Rapera (2015, entrevista) que por medio de “los señores de Derechos Humanos” fueron reubicados en Peñitas tras el desplazamiento. Ambas consideran que su retorno al barrio, ya estando vinculadas al colectivo agro-artístico les ha permitido relacionarse diferente con el nuevo espacio pues han realizado varios eventos, la filmación de un video de un grupo rapero de Medellín, un pesebre ecológico, fiesta a lxs niñxs, conciertos y comenzado procesos como “Cine al parche” y trabajos de agro. Esto ha generado que,

La gente de pronto nos conocía un poquito, pero no nos reconocía a nivel de cosas así importantes ni nada y ya en este momento hay

muchos niños que nos siguen, nos preguntan “bueno, ¿qué vamos a hacer este fin de semana? ¿si vamos a ver las películas?”, ya muchos niños de acá del mismo barrio se vienen y nos ayudan acá a sembrar, entonces eso es como lo bueno, que ellos tengan, que nosotros les estemos mostrando otro ambiente, otra calidad de espacio, eso es lo importante (Florecita, 2015, entrevista).

La gente ya nos conoce, conoce al AKA, conoce el proceso, entonces es muy chévere, porque estamos en el barrio, la gente nos conoce, ya vienen y nos preguntan por plantas, vienen y nos preguntan que cómo nos buscan en Youtube, entonces, ¿sí me entiende?, es una combinación ahí muy bacana (Mamá Rapera, 2015, entrevista).

Además, similar a lo planteado por Parra (2014: 38), han logrado cohesión social, “generando espacios para el encuentro, las relaciones y los afectos, y transmitiendo valores colaborativos de participación social”, ya que como indican Michael y Florecita,

Nosotros siempre hemos sido una familia muy unida y nos hemos apoyado mucho, pero lo que hace que estamos con Agroarte, vea, pues los muchachos no andaban tanto con nosotros, ni nada y mire que ya, ya está, o sea, y para donde estamos nosotros, estamos con ellos, siempre estamos juntos, mi mamá, todos, ha sido muy bueno el proceso en cuanto al vínculo familiar (Florecita, 2015, entrevista).

Mirá que ese movimiento de desplazamiento antes familiarmente nos unió, nos unió mucho más porque éramos un poco dispersos, pues unos por su lado y otros por el otro lado y después de todo esto, después de que nos volvimos a reinstalar, ya hay más unión en la familia, por eso es que también manejamos la filosofía acá de que todos nosotros, todo el proceso como tal, es una familia, nosotros todos somos una familia, pero es porque esto mismo ha conllevado de que nosotros estemos juntos para todo, mal o bien, siempre vamos a estar juntos para todo y acá pues entre todos nos apoyamos y el que ingrese nuevo al proceso, el que quiera saber de nosotros, el que quiera meterse en todo este rollo que es muy bacano, también va a tener un apoyo total de nosotros (Michael, 2015, entrevista).

Madres transformadoras y Resistencias

Durante la etnografía pude observar que el trabajo en Peñitas es una apuesta de las mujeres de la familia por generar nuevos espacios y posibilidades para sus hijxs, niñxs y jóvenes del barrio. A través de acciones con sus hijxs y coetánexs que pertenecen al colectivo han logrado una apropiación del barrio, tanto física como simbólica. Este

hecho, está en concordancia con Britto (2010: 74), quien plantea que generalmente, la responsabilidad como cuidadora de las mujeres las lleva a que, al enfrentar “situaciones de desplazamiento forzado se convierten en el motor para la superación de los efectos de la violencia a través de sus prácticas solidarias y de organización en redes de apoyo”. Además, según Ibarra (2007: 78), estas experiencias influyen en su “activismo” y en la “resignificación de sus identidades”, dándose, entre otras cosas, la resignificación de la experiencia femenina y la reelaboración de la maternidad (Ibarra, 2007: 81). Y hablo de “activismo”, en el sentido de que sus acciones tienen, como dice Ibarra (2007: 78), “cimientos en la resistencia civil no violenta”.

A través de la *acción-transformación*, en términos de Vidal y Pol (2005), del espacio baldío que se tomaron con propósitos simbólicos, se ha dado un proceso de apropiación física que ha estado liderada principalmente por Florecita quien le propuso a AKA la idea de sembrar en el barrio,

Yo le decía mucho a él, yo le decía, “mirá AKA, por allá por mi casa hay tanto espacio para sembrar” y por allá los niños no tienen casi nada qué hacer, yo los veo que los niños son por ahí pa’ arriba y pa’ abajo, y yo, “vamos pa’ allá y vámonos encarreténdonos los niños que yo sé que a los niños esas cosas les gusta” y él me decía, pues, como por los problemas más bien de violencia y eso, como ha habido tanto problema, pues por eso, entonces me decía, a él le daba como cosa al principio y yo decía “venga pues, si quiere nosotros empezamos allá, díganos cómo, usted nos explica más o menos qué hacemos y nosotros ya empezamos a camellarle por allá”, entonces él dijo, una vez llegó y nos dijo “!eh!, ¿sabe qué?, no, vámonos el domingo pues pa’ allá” y nosotros le dijimos “¿en serio?”, “sí, hágale que... el domingo convoqué gente y el domingo nos vamos pa’ allá y hacemos un convite” y ese domingo llegó con toda esa gente, ese es así. Ese domingo llegó con los de la Universidad de la Sabana, con los de Permacultura, eso vino una cantidad de gente impresionante, tuvimos que cerrar esta calle y todo porque esto era así y le pegamos una limpiada a esto impresionante, desde eso ya... en serio, AKA cuando dice es así, es así [chasquea los dedos]. Pero bueno que me paró bolas, jeje (Florecita, 2015, entrevista).

De ese modo se comenzaron a tomar un trozo de montaña que se encuentra al lado de la carretera, con la idea de inspirar a la gente a través del ejemplo para que se tomen espacios baldíos y a partir de trabajar su tierra poder obtener alimentos. Actualmente, tienen sembradas varias especies de plantas alimentarias, aromáticas y ornamentales.

Cada domingo se suman a la jornada de siembra, además de aquéllxs del colectivo, otrxs voluntarios externos,

Nosotros nos hemos dedicado mucho a recuperar espacios, pues, donde la gente deja subir la maleza y empieza a tirar basuras y eso, entonces nosotros nos apropiamos de esos espacios, este espacio era así, esto era pura basura y maleza, o sea, nadie le ponía mano a esto, entonces nos pareció como buena idea en este espacio que nunca se ve como meterse a nadie, colectivo ni nada, ni gente así hacer cosas en el barrio, eh, empezar a sembrar y a hacer cosas, pero la idea es pues que la gente siga como, como con el... o sea, nosotros ponemos el ejemplo para que la gente se concientice y empiece a hacer lo que nosotros estamos haciendo, de limpieza del espacio y de sembrar y aprovechar por ahí derecho el espacio para sembrar cosas que uno mismo puede consumir (...) En este momento hay sembrado puras cositas de huerta, lechuga, remolacha, acelga, cebollín, cebolla natural, pues de la normal, hay... por acá tenemos sembrado repollo morado, hay muchas cosas que son todas comestibles. ¡Ah! Y por allá tenemos sembradas, sí son ya menta, albaca, esas que son... que sirven para té (...) Cada ocho día vienen personas distintas así que van al parche, a Morada y quieren como ver lo del proceso, entonces se vienen y colaboran con lo que nosotros hacemos, pues se integran para ver en realidad desde adentro cómo es el proceso en sí (Florecita, 2015, entrevista).

Las prácticas mencionadas por Florecita materializan algunos de los planteamientos que Shiva (1998, 2006) ha realizado desde el Ecofeminismo, a través de los cuales defiende el saber de las mujeres y su relación con la biodiversidad –“inserta en un marco biológico y cultural” (Shiva, 1998:19) – generan formas de pensamientos alternativos que dan un sentido diferente al concepto clásico de política (Shiva, 1998: 14). Es una política de género y una ecopolítica basadas en la vida cotidiana de las mujeres del Tercer Mundo que buscan la conservación de la variedad, la producción y reproducción de la vida (Shiva, 1998: 14, 19, 83). En contextos donde

Los patriarcados han creado un modelo de lo que significa “ser humanos” caracterizado, en realidad, por unos rasgos inhumanos, violentos, codiciosos, explotadores y destructivos. Las mujeres lo están redefiniendo y están fundando el hecho de ser humanos sobre unas características bien distintas, como son la capacidad de preocuparse por los demás y de compartir, de amar y proteger, de ser guardianes y no dueños de los dones de la naturaleza, y de buscar la fuerza y la seguridad en la diversidad, y no en las monoculturas opresivas. Las que el patriarcado ha definido siempre como fuentes de debilidad son, en realidad, las fuentes de la fortaleza (Shiva, 2006: 169).

Adicionalmente, estas prácticas activan procesos de *memoria* de lo *viviente*, concepto planteado por Vásquez y Beltrán (2014) que toma cuerpo sobre la posibilidad de que las plantas al cultivarlas, reproducirlas, mantenerlas y adecuarlas, quienes entran en contacto con ellas, a nivel individual o grupal (familia, comunidad, colectivo), pueden aprender y recordar los saberes-prácticas concernientes a estos procesos. Con base en Benjamin (2005) estas autoras evidencian “la diversidad y las posibilidades de la memoria” como “recuerdo de lo inmemorial” de una memoria que a pesar del desplazamiento y el confinamiento de sus portadores, están llenas de “expectativas de cambio y de reinención”.

A pesar de que, como indica AKA (2015, entrevista), “aún faltan muchas cosas”, se está avanzando “de a poquitos, en realidad, aquí estamos más lentos”, “pero el inicio en un terreno es también coger voluntades, ir como mostrándolo, ir soñándola y ya después eso va creciendo”. De acuerdo con lo expresado por Florecita, a pesar de algunos contratiempos, los vecinos han tenido reacciones positivas frente a este proceso de apropiación, ya que limpiaron un espacio que antes estaba lleno de basura, permitiéndoles disfrutar de una nueva zona para compartir. Después de haber limpiado el terreno algunas personas comenzaron a sembrar en una esquina de él, cerca de su casa. Para lxs niñxs también ha sido la oportunidad de un espacio nuevo de participación,

Mucha gente le ha gustado mucho. A mí personalmente me han dicho mucho que muy bueno, que tenemos el espacio muy lindo, que está muy limpio y nos felicitan y todo y siempre ha habido contratiempos por ahí, pero eso no... lo importante es como estar ahí en el proceso (...) Nosotros hemos notado que el proceso de nosotros ha causado tanto impacto en las zonas donde estamos que mirá que la gente es replicadora de lo que hacemos. Lo que hace que estamos nosotros apropiados de los espacios por acá, la gente también aprovecha sus espacios, sus zonas verdes para sembrar sus cositas y las cosas que les gusta, también ponen sus espacios bonitos (...) Acá en este espacio nunca se veía, pues no se ha visto como la preocupación de nadie por apropiarse, de hacer algo con ellos, ni un parque, ni nada, vos ves que por aquí casi no hay ni nada, los niños no tienen como esas zonas de esparción, ni nada de eso, entonces a ellos sí les ha gustado mucho eso, ellos vienen y miran qué hacemos, para lo del pesebre me colaboraron mucho, me traían muñequitos, me traían cositas (Florecita, 2015, entrevista).

De otro lado, la apropiación simbólica se ha dado a través del arte, desde el Hip Hop y los videoclips, pues desde allí se dan procesos interactivos, cognitivos y afectivos que generan, en términos de Vidal y Pol (2005: 83), la *identificación simbólica*. En este proceso han estado involucrados Gota Mc, Melany, Sofía, Juan Pablo, Michael, Florecita, la Abuela y la Mamá Rapera, desde la composición e interpretación de rap, y desde la concepción y realización de audiovisual FL Mc (antes Flipper) y Mamá Rapera, quienes escribieron el guión del último video de Mamá Rapera, *Detrás de...* En él se recrean realidades que viven diariamente los jóvenes en su barrio. Se trata pues de la historia de un joven que se encuentra con el mundo de la droga y las fronteras invisibles,

El guión sí lo hice pues donde Margoth, donde la Mamá Rapera, en la casa de ella, entonces, con acompañamiento de ella, pues ella ya tenía como varias ideas como ahí claras. Entonces yo llegué y empecé a escribir el tratamiento y tenía pues una plantilla, pero como una base donde podía hacer el guión, pero no me gustó, entonces preferí hacerlo a mi manera. Entonces hice el tratamiento pues y abajo ya, la manera en que lo hice fue como escoger cada partecita de la canción y pues hacer los planitos ¿si o qué?, colocar ¿qué plano? ¿qué movimiento? ¿qué cosa?. Entonces pues hicimos eso y lo que salió fue que había un chico que iba salir a la calle, entonces la abuela ve que él va a salir, entonces la abuela le dice que no, que mire que la calle está muy peligrosa y que además “usted anda como en malos pasos” y toda la cosa, entonces el pelao le dice que no, que él sabe muy bien lo que él está haciendo y que él se sabe cuidar solo, entonces se fue tan, cuando... pues él llega y sube, de la casa todas las escalas y llega mira como “bueno y pa’ dónde pego” y “ah, vamos pa’ allí”, entonces se va pa’ donde unos amigos y los amigos apenas lo reciben, de inmediato le dan droga y entonces el pelao llega y pues pilla la droga y como que “no, qué pereza”, entonces más bien se fue tan. Apenas se va entonces los amigos se quedan ahí. Entonces pasa una chica, entonces los amigos ya gracias a la droga y la adicción, ya que no... eso que se ve tanto que es el desempleo de ese tipo de persona, entonces como ya no tienen plata, no tienen empleo, la única opción que encuentran es robar o bueno... entonces llegan y le roban a la chica, ya más adelante ya el pelao pues llegando a la casa, llega y mira la droga y no... entonces llega y la tira a una bolsita y ya entra a la casa, llega y abraza a la abuela y se entra pues para la pieza y se acuesta a dormir. Cuando entonces él empieza a soñar que él está en una plaza, que llega --a una plaza, entonces llega y compra la droga, apenas se va a ir los pelaos como caen en cuenta “hey, ¿este de dónde es?”, “hey, hágame el favor, ¿usted de dónde es?”, “ah, pero que yo no sé qué”, entonces el típico problema de las fronteras, entonces “ah, que usted no es de por acá”, entonces apenas le van a meter una puñalada el pelao se

despierta del sueño, entonces, reacciona de una manera muy tesa (FL Mc, 2015, entrevista).

Según Garcés (2009: 128), los *hoppers*¹⁹ generan sus propios espacios de un modo marcadamente separado del mundo adulto. En contraste, es interesante ver cómo la “estrategia intergeneracional” del colectivo comentada por AKA (2015, entrevista) es efectiva, en la medida que logra involucrar a personas de todas las edades y legitimar sus prácticas, como indica él, “es una estrategia de la *Unión entre Comunas*, que es un poco generar que no sea un discurso sólo de jóvenes, o sea, poco legitiman los jóvenes, legitiman más un discurso donde estén vario tipo de gente, de personas”. Florecita, La Mamá Rapera y la Abuela Rapera, son prueba de ello.

Para AKA, la Mamá Rapera surge en Moravia, un barrio de Medellín, hace aproximadamente tres años, en un taller con mujeres que estaban en la búsqueda de continuar con su proceso de formación educativa, mas carecían del apoyo de sus compañeros afectivos, una muestra del machismo que, para AKA se encuentra muy arraigado aún. En el proceso, las señoras escribieron una canción de rap con AKA en la que retrataban sus situaciones, según AKA nunca grabaron la canción, pero él continuó con la idea de una madre rapeando,

El proceso de la Mamá Rapera, Margoth, pues comenzó, ella es producto de hace... de hace como tres años, o sea, ella sin saberlo pues es producto, ella nació como idea ¿cierto?, como idea nació hace tres años ¿cierto?, de un grupo de Doñas que yo tenía, que eran Doñas que se estaban peleando el poder estudiar ¿cierto?, el poder estudiar y que el esposo no las dejaba, digamos como mucho en esa línea... y con ellas pues comencé a hacer un tema, pues un tema de rap ¿cierto?, trabajar lo del rap y toda la cosa, eso fue por allá por los lados de Moravia y entonces era muy loco porque uno decía “bueno, ¿por qué las Doñas? ¿sí o qué?” y las Doñas decían “pero es que eso pa’ jóvenes”, “pero es que tal cosa”, siempre el pero, siempre el pero y en últimas logramos hacer un tema ¿cierto?, nunca lo grabamos, pero digamos hicimos un tema donde ellas cantaban ¿cierto?, cantaban lo que vivían ¿cierto?, entonces pues también muchas lloradas con ellas porque... porque en últimas, en últimas el machismo ha hecho algo en

¹⁹ Según Garcés (2011: 116), *Hopper* es “hombre o mujer artista con alto desempeño en uno de los cuatro elementos del *hip hop* (*Mc, break, dj, grafiti*). Participa desde los actos creativos, organizativos y de gestión de la cultura *hip hop*; se diferencia de los estilos juveniles que solo consumen música sin lograr ser productores y creadores de la cultura *hip hop*; solo asumen la imagen, estos se conocen como *faranduleros*”.

este país que es... que es donde la mujer, pues es casi como un instrumento de la casa ¿cierto?, es como que, aún los que han escrito también tienen rasgo de machista, puede escribir libros y toda la cosa y hay una cosa que es histórica ¿cierto?, en las mujeres también se encuentra, pues de pronto válido, pero digamos que en unos es más marcados que en otros y también más en unas que en otras, también ¿cierto?, porque tanto las mujeres también... las madres, reproducen, reproducen esos elementos, entonces las Doñas por ejemplo, pues... había una que decía “es que mi esposo no me deja ir a estudiar, me dice, no ¡quédese más bien!, ¿qué va ir por allá a perder el tiempo?” ¿cierto?, entonces lo valioso que es pa’ ellas eso (AKA, 2015, entrevista).

Margoth, la Mamá Rapera, ya asistía a las reuniones del colectivo antes del suceso de Morocho²⁰ como forma de acompañar el proceso de su hijo Juan Pablo, no obstante, tras este evento y una previa motivación del AKA para cantar, ella decide escribir una canción, *El rigor de la gente*, con el fin de que la cantaran su hija Melany y su sobrina Sofía. Sin embargo, superando los prejuicios patriarcales –los mismos que han enfrentado raperas jóvenes en Medellín (Garcés, 2010), además de la edad–, las niñas la convencieron de cantar las tres, consolidándose así, Mamá Rapera.

Luego de que yo fui con mi hijo y estuve mirando y el AKA dizque escribamos, porque éramos muy poquitos los que íbamos, en ese tiempo éramos muy poquitos, éramos como diez, entonces nos poníamos a escribir, todavía no había los talleres. ¡Ah! Me dio... después de lo que pasó con el niño, me dio por escribir ese tema, entonces yo escribí ese tema para mis hijas, para mi hija y mi sobrina y ellas “no, que qué pena ma, cantémoslo juntas” y yo “ayj”, yo la pensaba, y yo “¿cantémoslo juntas?, no sé, me da como cosa, qué dirán, pues una vieja ahí cantando, qué pena, no”, cuando ella “no ma, hágale”. Bueno, la hice, se las enseñé, les dije cómo hacían, entonces el AKA vio algo en mí como que “¡ah! Esta señora sabe rapiar, uuf”, entonces me dijo “Margoth házlo, mirá que lo hacés muy bien, canta con ellas, atrévete” y yo “¡ay! yo no sé, yo...”. Bueno hasta que a la final “bueno, hagámoslo, pues qué va, hagámoslo”... ¡yo por el AKA, Ave María!, ese hombre yo creo que transforma una flor en un girasol, un girasol en juum, él es maravilloso, entonces ya hicimos eso, hice ese tema, cuando nos presentamos fue pues algo muy bonito, la gente nos aplaudió, yo me sentí muy bien, las niñas y yo compaginamos súper bien, nos entendemos muy bien para cantar, o sea, hay un acoplamiento súper bueno, entonces ahí ya la Mamá Rapera (Mamá Rapera, 2015, entrevista).

²⁰ Como se explicó en el segundo capítulo, este evento se refiere al asesinato del joven de 14 años perteneciente al colectivo, momento después del cual varias familias del colectivo fueron desplazadas forzosamente de algunos sectores de la Comuna 13.

AKA comparte esta misma percepción de los hechos, pero además, para él es claro cómo se ha dado un proceso de transformación en ella que la ha llevado a empoderarse y a hablar desde su posición de madre,

El asesinato de este pelao y nos generó unas... unas rupturas, pero antes pues llegaba Margoth, abajo, a San Javier y también pues pillaba y en algún momento yo le dije “bueno, escribí una letra” ¿cierto?, entonces dijo “ah, es que pa que escriban las niñas”, entonces yo le dije “¿por qué no usted?” ¿cierto? y en últimas esa letra... esa letra no quedó en nada porque el compañero de ella, pues obviamente le dice “no pues, ¿qué vas a hacer eso?” ¿cierto?, como el apoyo y toda la cosa, entonces también le marca eso y ella no vuelve ¿cierto?, después del desplazamiento ya hay otro tipo de relaciones ¿cierto?, donde se afianza el sentido de la familia y cuál era... o sea, en momentos muy hostiles, saber que el otro está parado con vos ¿cierto?, en momentos donde a vos te desplazan, o sea, en momentos donde a vos te desplazan, vos saber que hay alguien ahí ¿cierto?, hay alguien pendiente o hay alguien, porque fueron varias personas de estar pendientes de ellos ¿cierto?, que no faltara nada, digamos como en ese momento de la situación en la que les tocaba que estar encerrados, como estar ahí pendientes, entonces eso afianzó la familia y ya de eso el compañero entendió lo que, pues un poco ha venido entendiendo lo que hemos hecho ¿cierto?, entonces ella su fue empoderando más digamos como del rap ¿cierto?, entonces ya después del primer tema que le sacamos un video (...) y una mamá que está rapiando y que está acompañada de un proceso grande, es otra vuelta (...) entonces ella se ha creído el papel de rapera ¿cierto? y de Mamá Rapera ¿cierto?, se siente en la potestad y cuando te habla, te habla desde su posición de madre ¿cierto?, te está hablando desde un ser madre (AKA, 2015, entrevista).

De este modo, esta transformación identitaria, como lo que describe Ibarra (2007: 79) para las mujeres que se adscriben políticamente a movimientos por la paz en Colombia, se hace evidente en “la subversión de los estereotipos y en sus nuevas representaciones y discursos, así como en su proceso de empoderamiento”, lo que a su vez se observa en la participación pública y en un giro de la maternidad ligada exclusivamente a la reproducción y lo doméstico (Ibarra, 2007: 81). Mamá Rapera compone pensando en lxs jóvenes con el propósito de generarles consciencia frente a sus realidades y animarlxs, se basa en el *rap consciente* y en sus propias vivencias. Compone sola, sin embargo, recientemente su madre, mencionada a lo largo de esta investigación como la Abuela, le ayudó a componer la canción *Falsos gobernantes* que hace una crítica a los gobiernos de este país. Además, su hermana Flor le ha colaborado en la escritura en una

canción sobre la Mamá Rapera.

Yo me baso en el rap consciente, como toda madre siempre tratando de llevar consciencia a los jóvenes más que todo y como en nuestros temas poder como expresar un poquito o poder animar, poder llevarles consciencia a los mismos muchachos para que ellos miren la realidad como son, no es fácil decir ellos van a entender, pero al menos se trata un poco de llevar ese ideal (...) En este momento los que he sacado los he compuesto yo, el que grabamos hace poco me ayudó mi mamá a escribirlo, mi mamá y yo lo escribimos. Se llama falsos gobernantes, también como tratar de cambiar un poquito la temática, porque también quiero que las niñas vean cómo es la realidad también en ese sentido, en el sentido de quién nos gobierna, de cómo estamos gobernados y qué es la política ¿qué hay bajo de ella? Que entiendan un poco sobre eso (...) Traigo las vivencias, porque eso es lo que... o sea, yo no rebusco nada, yo lo que escribo, nos sale del corazón, a cada una de nosotras, mi hermana también me está ayudando, en estos momentos le estoy trabajando a un tema que es sobre mi persona, que se llama la Mamá Rapera, yo quiero trabajarle mucho a ese tema para que la gente me conozca un poquito y vea por qué razón o por qué más o menos estoy en esto y por qué lo hice (Mamá Rapera, 2015, entrevista).

La Abuela se motivó a escribir porque admira mucho que lxs jóvenes a su alrededor compongan e interpreten canciones de rap, aunque le parece difícil, ella lo intentó y aportó gran parte de la letra de *Falsos gobernantes* que desde su perspectiva es denuncia, protesta. Desde joven le gustaba la poesía, razón por la cual escribe versos y encontró que el rap es poesía, es arte. A pesar de tener una limitación física, la Abuela considera que su aporte al colectivo se da desde su sabiduría pues aconseja a lxs chicxs.

Ellos tienen algo muy bonito y AKA los enseñó de una vez a que se acostumbraran a ser cantautores, ellos escriben sus letras y ellos mismos las cantan, yo he admirado mucho eso, yo admiro eso... yo miro y miro y me parece como imposible, pero bueno ahí está. Entonces yo sigo ese ejemplo, de ellos yo sigo ese ejemplo, me gusta escribir, me gusta escribir rap, me gusta decir lo que siento, así como lo dicen ellos por medio de sus canciones, la música es lo más hermoso que hay, para mí significa la esencia tal vez de la alegría, porque para mí la música es lo más grande que existe después de muchas cosas buenas, pero es una de las cosas más importantes, para mí y para ellos, porque yo veo que a ellos les gusta mucho la música y les gusta cantar y les gusta escribir y entonces, de ahí nació el que yo quisiera escribir tan bien como ellos (...) Yo de joven escribía mucho y de hecho a mí me gustan mucho las rimas y más, mucho más la poesía y resulta que el hip hop es poesía, el hip hop es protesta, el hip hop es arte, por eso me gusta (...) De hecho, esa última canción que estuvo tan revolucionaria fue casi toda letra mía, la de la Mamá

Rapera (...) Se trata de los malos manejos de la administración gubernamental, se trata de protesta, abiertamente y se trata de sueños porque queremos ver este país en buenas manos y queremos que se acaben las guerras y queremos que esto sea diferente y estamos luchando por eso. No decimos que vamos a obligar a ningún joven a que no sea vicioso, a que se salga de aquí a que se salga de allá, pero si está ahí, pues le vamos a enseñar cómo debe vivir, qué debe hacer y cómo debe pensar y sobre todo que si este país está en manos honestas puede marchar (...) Yo ya soy una persona que yo soy lisiada y soy una persona que materialmente no puedo colaborar en nada... verbalmente y moralmente, total apoyo y yo creo que sí he hecho una buena obra pues porque, todo mundo, no es porque yo lo diga, todo el mundo lo dice, que mi colaboración ha sido muy positiva, yo hablo mucho con ellos, yo les hablo en las reuniones con AKA, les digo muchas cosas, lo que les conviene, lo que no les conviene, por qué van a hacer las cosas, por qué no las deben hacer, por qué deben practicar cosas, por qué deben leer, por qué deben estudiar, por qué deben estar al orden del día con todo y principalmente, porque mi sueño más grande es que en un mañana la juventud que son el futuro de Colombia puedan dirigir este país en una forma sana, ese es mi sueño (Abuela, 2015, entrevista).

Desde mi perspectiva, estas mujeres a través de sus acciones, “no apuntan a la política como una cuestión de representación, sino a esa posibilidad política que surge cuando se muestran los límites de la representación y la representatividad” (Ibarra, 2007: 79), pues aunque “no se despojen, completamente, de los roles tradicionales ni logren remover los cimientos de su subalternidad” (Ibarra, 2007: 82), sí logran superar los confines domésticos, vindicando su maternidad, haciendo reclamo político y resistiendo frente a los actores armados (Ibarra, 2007: 79,81). Como dice Parra (2014) refiriéndose a las mujeres tejedoras de Mampuján, también desplazadas,

Las mujeres entendieron en la práctica que construir paz significaba trabajar día a día manteniendo viva la memoria, comprendieron que los cambios serían un patrimonio comunitario si cómo mujeres, miembros de la comunidad dejaban que la expresión artística comenzara a transformarlas y transformar el entorno (Parra, 2014: 34).

El proceso de formación y transformación de lxs niñxs y jóvenes

De acuerdo con Castilblanco (2005: 258), en la actualidad es urgente que se dé “la afirmación del sentido y la construcción del sujeto joven”, pues a partir de esto es

posible constituir nuevos modos de representación, si no, al dejar ese espacio vacío se posicionarán otras representaciones. Varios estudios sobre rap en Colombia (Castilblanco, 2005; Garcés, 2009; Garcés, 2010; Garcés, 2011; Hincapié, 2014) sugieren que el rap y su experiencia de vida como tal, constituyen prácticas de resistencia, desde las cuales, se plantea un modo específico de pensarse y ser pensados, lo que implica “construcción de identidades” y “formas propias de existencia” (Castilblanco, 2005: 258). Tales identidades se afirman en “el poder de la experiencia” y los modos de existencia diferentes que involucran “la música o la producción musical” como rasgo que los diferencian de “otros” (Castilblanco, 2005: 268).

Castilblanco (2005: 261), retoma a Foucault en este sentido para decir que dichas prácticas de resistencia “tienen un enorme potencial transformador del pensamiento, de la identidad y de constitución autónoma de la subjetividad; en esa medida potencial también en procesos de construcción y reconstrucción de realidades sociales”. Esto se evidencia en el caso del colectivo agro-artístico, ya que la experiencia de hacer parte de este les ha aportado a lxs niñxs y jóvenes lograr un posicionamiento diferente frente a su realidad a través del arte y la agroecología, además de permitirles cuestionarse el *status quo*. Adicionalmente, a partir de su experiencia se plantean un futuro que involucre procesos de formación y lo colectivo.

Para mí, cantar es muy bonito... se siente una alegría muy bonita, la paz, se siente un amor por acá muy lindo, pues a mí me gustaría mucho que los niños aprendieran mucho de sembrar, de que dejaran las calles, porque las calles atraen lo malo, las calles atraen lo malo, lo que es las armas y todas las bandas armadas, los conflictos armados, todo eso, en vez de hacer esos conflictos armados van a sembrar una semillita, de eso es que yo estoy pensando (...) Esas semillitas, por ejemplo, vea una semillita [señala a su hermana menor, Ana] La semillita, eso es una semillita. Los niños son la semillita porque ellos, antes los niños deben de aprender muchas cosas de lo que es Unión entre Comunas y Semillas del Futuro, ellos son la semilla, ellos pueden aprender a hacer muchas cosas, nosotros le podemos decir “ah venga niño, venga a sembrar, venga”, “siembre esta matica en vez de coger un arma, de fumar” (...) Nosotros queremos la paz, la paz pa' nuestro barrio y queremos que esto pues, que la guerra se acabe, antes de que esto empeore porque yo sé que la guerra es muy... desde que yo era muy chiquita empecé a ver la guerra, entonces por eso quiero que todo esté en paz, que todo sea muy feliz, que viva la paz, como dice la canción de nosotros de *El rigor de la gente*, el del coro *Nosotros los niños queremos expresar que en la Comuna no haya más maldad, queremos que viva y que reine la paz, yeah, que reine la paz.*

Nosotros los niños queremos expresar que en la Comuna no haya más maldad, queremos que viva y que reine la paz, yeah, que reine la paz (Sofía Díaz Yepes, 2015, entrevista).

Además, Garcés (2011: 122) sostiene que en contextos difíciles los hoppers resignifican los códigos de la guerra creando líricas, este es el caso de Gota Mc,

Me ha posicionado como un ser diferente ¿sí? ¿Si me entiendes?. Un ser diferente que a pesar de todo eso de lo que ha vivido o como lo dice “a pesar de lo que vivimos antes, seguimos la guerra entre bombos y parlantes”, sí es como algo diferente, “bueno, ah, pasó tal cosa, bueno se murieron, estuvieron, bueno, estuvieron aquí, pero voy a seguir”, eso es como más fuerza, yo voy a hacer lo que ellos no pudieron hacer, es eso, es como eso lo que marca esa diferencia. Pues ellos dicen que “no, voy a vengar a mi amigo porque esto lo tienen que pagar” y no es así, porque la vida misma se encarga de hacerlo, la vida sí, como me dice la Mamita, en la vida está el cielo y el infierno, entonces no tengo nada que decir, solo me siento diferente y solo positiva vibración (...) Mis sueños es como dije, bueno eso no lo he dicho, es como ser el más escuchado, mas no el más grande, ¿si me entiendes?, es como no ser el más, el que ¡ah! ¡Uy! Tiene fama tatata, pero no tiene qué hablar, no sabe ni qué es lo que está diciendo, yo sí quiero ser ese, yo sé lo que estoy diciendo, ese es mi sueño (Gota Mc, 2015, entrevista).

Según Garcés (2011: 112), los hoppers se han apropiado y desarrollado medios de comunicación propios que “confrontan y renuevan su situación de marginalidad social, territorial y cultural”, además de permitirles difundir sus acciones sociales y de resistencia. En este sentido FL Mc se ha formado y quiere seguir formándose,

Yo siempre he tenido pensado, el semillero, replicar ¿cierto?, entonces como, pues la idea mía es ser productor audiovisual o musical o los dos, pero para contribuir a una comunidad ¿cierto?, no simplemente por obtener ingresos. Obviamente, uno tiene que obtener sus ingresos y todo, pero también como hacer, replicar ¿cierto?, entonces por ejemplo formar el estudio de grabación ¿cierto?, el estudio de grabación o enseñar, grabar o enseñar a escribir y grabarles a niños y toda la cosa, es eso... como no dejar simplemente esa acción que nosotros estamos haciendo, eso que nosotros estamos haciendo aquí, entre nosotros, si no ir más allá, romper como esa línea, ver más allá del horizonte (FL Mc, 2015, entrevista).

Estos posicionamientos frente a sus realidades, constituidos a partir de su experiencia transformadora en el colectivo evidencian, como en el estudio de Garcés (2009), que la

música “como un espacio/tiempo/vital (...) marca la identidad de forma indeleble” (Garcés, 2009: 126), como diría AKA (2015, entrevista) “ya les tocamos el alma”. Pero además, las líricas y sus productos comunicativos son otra forma de construir memoria, ya que a través de ellos narran las historias de sus entornos y su vida allí, el modo en que se posicionan frente a ellos, a su presente respecto de su pasado y cómo se proyectan. Así, estas formas independientes logran, como indica Richard (2010: 182), a través del arte recoger

estos fragmentos desarmados de las simbolizaciones de la memoria no para programar su juntura bajo el principio organizativo de una visión unificadora sino, más bien, para subrayar la aspereza de las texturas y el desensamblaje de los planos que contrarían lo convenido y regulado por las disciplinas constituidas e instituidas en el mundo académico-profesional como disciplinas *a salvo* (Richard, 2010: 182).

El accionar desde el agro le ha permitido a Michael (2015, entrevista) observar cómo se han expandido sus horizontes desde la siembra, pues según él, en un principio no se cuestionaba todos los procesos en torno a la producción de la comida, su papel y posición en este proceso, especialmente en un país donde considera que los campesinos, quienes han trabajado más duro, han sido desplazados de sus territorios, lo que implica un conflicto centrado principalmente en la ruralidad. Plantea cómo el adquirir consciencia a través de la siembra lo ha llevado a cuestionar también el ciclo que nos es propuesto, que estamos asumiendo de modo pasivo y cómo a partir de esto se pueden generar nuevas propuestas de formas de vida.

Al principio uno era como muy ignorante en ese sentido, pues uno simplemente consumía, pero no se llegó a preguntar “bueno, ¿de dónde proviene todo lo que uno consume?”. La siembra, cuando yo empecé lo de la siembra, cuando me metí pues de lleno, se me vino esa pregunta a la cabeza, es como que ahí mismo abarca todo eso, bueno, ¿yo qué estoy comiendo?, ¿de dónde proviene? o ¿qué significa la siembra además del consumo propio?, ¿en qué estoy contribuyendo a los demás con la siembra?, entonces como que... para mí la siembra abarca todo eso, abarca todos esos puntos de vista que no teníamos claros y que ahora son importantísimos porque si nos ponemos a pensar estamos viendo que, que el conflicto más que todo en el país donde estamos se da es por la parte rural, desplazan los campesinos que son lo que han brindado como el sustento, son los que verdaderamente tienen la labor más importante en el país, entonces también me llevó a eso, la siembra definitivamente me expandió los horizontes, me abrió la cabeza, me llevó a pensar en que hay cosas que

están mal, de hecho, estamos quietos, estamos callados, estamos pasmados, no estamos logrando nada, porque simplemente estamos siguiendo un ciclo, un ciclo que nos proponen, mientras que nos están tapando hacia los lados para que nosotros no veamos lo que realmente está pasando, entonces, considero yo que el acto de venir, de sembrar, de mostrarle a otras personas cómo es que se siembra o ¿cómo podemos contribuir a través de la siembra?, ¿qué resultado queremos obtener?, ¿qué respuesta queremos obtener también?, es como crear un nuevo ciclo, para las personas y para la comunidad, que es donde ya no van a tener esto, si no que van a estar libres de observar lo que hay alrededor, entonces eso es la siembra para mí (Michael, 2015, entrevista).

A pesar de todos los impactos y logros de la labor del colectivo mencionados, la labor en Peñitas tiene algunos desafíos, según Michael (2015, entrevista) hace falta reforzar el orden, pues a veces son espontáneos en el accionar, falta más constancia de parte de lxs jóvenes y disciplina, no obstante considera que esto es una cuestión de tiempo y acompañamiento. La cercanía familiar de los integrantes del colectivo en Peñitas a veces puede generar mala comunicación, la cual finalmente puede ser resuelta fácilmente también por ese mismo vínculo. Desde la perspectiva de AKA (2015, entrevista), falta generar más reconocimiento por parte de la gente, ya que hace relativamente poco tiempo están trabajando allí, se está trabajando en un terreno muy pendiente y existen dificultades para acceder al agua para el riego, además de las dificultades económicas que implica la salida de lxs chicxs a buscar el dinero para el mercado para la subsistencia propia y de la familia. Sin embargo, como él indica “no tenemos nada, pero vamos por todo, es como la cosa”.

El horizonte hacia los sueños colectivos

A través de la etnografía fue bastante evidente que AKA representa para todos ellos, desde niñxs hasta adultxs mayores, una figura de liderazgo muy fuerte. De hecho, gran parte de lxs niñxs y jóvenes no tienen papá, lo que tal vez ha llevado a configurar en ellos la figura paternal que hoy es AKA para ellxs (FL Mc, 2015; Gota Mc, 2015; Sofía, 2015, entrevista).

Jum, el AKA... El AKA, para mí, papá, porque de hecho, diría yo que él me ha cambiado mucho, me ha cambiado mucho mi forma de

pensar, porque yo era muy individualista y aún lo sigo siendo de vez en cuando, pero a comparación de antes yo pensaba en mí, mucho en “yo, yo, yo quiero, yo voy a conseguir para mí” y tal, pero entonces uno se pone a ver todas las acciones y todas las cosas y todo el accionar diario que él hace, él no piensa en él, si piensa en él lo hace para luego impulsar algo más, ¿cierto?, entonces, pues, diría yo, ¡es un papá!, una puerta que llegó ¿cierto?, como que una oportunidad que da oportunidades, esa oportunidad de conocer a semejante personaje para obtener oportunidades tan inmensas como las que hoy en día se están dando, una persona muy humilde y muy teso (FL Mc, 2015, entrevista).

El AKA es un ídolo a seguir, yo se lo dije a él en sus grados “AKA, usted es mi ídolo”, es un súper héroe, el Súper AKA, súper AKA sin capa, pero sí tiene pañueleta y es una gran persona, ese es mi ídolo a seguir (...); ¡Ja! ¡Uh! No pues el AKA, el AKA es el que me ha sacado de todas estas cosas, el AKA es como digamoslo así, es como el papá de nosotros, el papá de todos nosotros, a nadie puede ver caído porque ahí mismo llega “venga mijo, párese que usted es firme, levántese” y así es, para mí es un héroe, porque es el que nos ha parado, nos ha mantenido derechos, entonces por eso... el trato con él, pues no... no, es que es indescriptible, es mucho, es mucho... nosotros jugamos con él, jugamos con él, ta...nos da la confianza, cosas íntimas, de todo, de todo lo que pasa entre nosotros, sí, como lo digo es como un papá, que en realidad yo nunca tuve un papá, pero sí, sí está él, entonces por eso todos lo tenemos como en esa perspectiva, ese es un papá, ese es alguien, ese es un grande de los grandes, jeje (Gota Mc, 2015, entrevista).

Ante esto, surge el cuestionamiento sobre qué pasa con el proceso si esta figura se ausenta y cómo se está perfilando el colectivo a futuro frente a los liderazgos. Según Mamá Rapera y Michael, la idea de AKA siempre ha sido que todos asuman el liderazgo, para lo cual se están generando diferentes estrategias, incluso algunos están participando de un *taller de liderazgo* (Mamá Rapera, 2015, entrevista). AKA considera que aunque no se puede decir qué pasará, existe la necesidad de que nuevos líderes se empoderen y que finalmente él no es nada sin la gente, según él, su función es conectar.

Si hacemos bien la cosa, digamos que van a haber muchas transformaciones ¿cierto?, van a haber muchas transformaciones de la gente, yo creo que, o sea, si lo empatamos bien y si hacemos buena entrega, digamos que no va a haber mayor, digamos mayor como pérdidas ¿cierto?, pero si no hacemos bien esa entrega y esa entrega es pues camellarle mucho a la capacidad instalada y demás, pues digamos que se muere, pero también yo creo que resaltan otros personajes ¿cierto?, Por ejemplo, nosotros venimos de todo este tema de la Élite y la Élite en últimas se dividió en tres parches ¿cierto?, unos más sociales que otros, pero bueno, cada uno como con su búsqueda y los proyectos personales, ahí pues hay muchas semillas,

no sabemos en qué va, o sea, no podemos decir qué va a pasar ¿cierto?, ya, pero en realidad el AKA no es nada sin la gente ¿cierto?, pues el AKA es simplemente alguien que conecta ¿cierto?, que está conectando y sí ¿cierto?, de todas maneras que ellos estén ahí es necesario, o sea, que lo piensen es necesario, que sean ellos los que estén ahí, ellos y ellas como involucrados, pero también cada uno va a estar apoderándose de su proceso personal, hay que mirar cómo lo hemos hecho, esa historia va a pesar mucho para ellos, o sea, es más, ya pesa ¿cierto?, esa historia ya pesa para ellos y ya, ya les tocamos el alma, ya lo otro es ganancia, ¿sí o qué?, vinimos sin nada, estamos sin nada, pero tenemos como un sentido, pues creo yo ¿cierto?, para unos más que pa' otros o pa' unas más que pa' otras, pero ahí está ¿cierto?, creo que el conocimiento debe fluir y los pelaos ahí van y la gente ahí va, no sabemos y si continuará ¿cierto?, pero ahí va, pues se tiene que hacer también así ¿cierto?, porque así mismo es la vida ¿cierto?, es eso (AKA, 2015, entrevista).

Al respecto Michael avizora como nuevos líderes a su madre, Florecita y a Rayo, dado su compromiso con la siembra y a su tía, la Mamá Rapera, desde lo artístico y finalmente a Ladys, todos ellos porque considera que tienen capacidad para “llegarle a la gente”. Considera que no sabe si podría ser un líder, porque es muy contundente con sus planteamientos y su postura de tomar las decisiones con base en el beneficio colectivo, lo cual no sabe si sea una característica de un líder.

Otra cosa con lo cual discutimos mucho es con el hecho de que no se quiere ver como una posición de liderazgo. La idea es que todos seamos líderes, que aquí ninguno se quede como esperando a ver qué decide el otro, pero según como la pregunta que me planteas, considero yo, que... a ver, personas que pueden liderar, está Rayo, está mi mamá, aunque no se vea mucho, Ladys, son personas que se han encarretado mucho con lo de la siembra y con lo del agro, más que con lo artístico, pero que tienen un poder de la palabra, no sé qué es lo que tienen, que saben manejar a las personas, saben llegarle a las personas y son personas que son de cierta forma ordenadas. Son personas que pueden llegar a un aspecto reflexivo, que entonces se sientan y te dicen las cosas a vos de una forma directa, pero que no te hacen sentir mal, si no que vos pensás “ah, tiene razón, pues tal vez no estoy haciendo esto bien y tengo que mejorar en ello”, entonces considero que para un líder es muy importante eso, que sepa llegarle a las personas, ellos me parece que podrían estar ahí en esa actitud de liderazgo. Ya por una parte más artística, la Mamá Rapera, es por la forma que ella le llega a través de la música a todo el mundo, es por esa posición que tiene ella, es algo nuevo, es algo que la gente, pues cuando la escucha cantar “ay, mirá a esa señora rapiando” y además mi tía es como muy madre, como muy buena persona y entonces así, tratando a todo el mundo con cariño y entonces vos sabes que eso genera un gusto y la gente obviamente se le arrima más a ella, en ese sentido, pues yo no sé si pudiera tenerme como referencia de

liderazgo, porque aunque yo sí pienso mucho en todos a la hora de accionar y quiero tomar decisiones como para el colectivo, que todo sea bien para todos, pienso más como en esos aspectos del colectivo ¿qué puedo hacer bien para el colectivo?, para el proceso, entonces soy como esa parte rígida en la cual las decisiones son ¡tan!, cortantes, no sé si sea bueno de un liderazgo, de un líder y por eso referencio más a esos otros como líderes (Michael, 2015, entrevista).

Según el modelo de apropiación del espacio de Vidal y Pol (2005: 293), la *acción* tiene tres componentes, las “acciones cotidianas en el lugar” como las descritas ya en torno al agro y “cine al parche”; “acciones orientadas hacia el lugar” como los procesos de formación; y “acciones en torno a los proyectos de futuro en el lugar”, las cuales hacen parte de los objetivos comunes –*los sueños*– que los integrantes del colectivo en Peñitas tienen. Estos giran en torno a tener una sede en Peñitas con el propósito de crear la oportunidad de nuevos espacios para el aprendizaje, el arte, la creación, la formación de nuevos líderes y el agro, este último a través de espacios productivos, en este sector de la Loma de San Javier. Tener una Hip Hop House para el MC, Graffiti, DJ y Bit Box. Lograr tener incidencia en los espacios donde se llega con el accionar, además de motivar a lxs niñxs para que estudien y logren sus metas. En conclusión, crear referentes culturales y procesos de formación e información que les permitan construir la identidad (AKA, 2015; Florecita, 2015; Mamá Rapera, 2015, entrevista).

Sueños para Peñitas es volver este espacio un sitio cultural ¿cierto?, digamos hace unos años nosotros pensábamos volver la Loma como un referente de Hip Hop ¿cierto?, ahora tenemos pues ya Hip Hop Agrario ¿cierto?, un referente importante donde muchos chicos se estén formando diariamente ¿cierto?, Queremos tomarnos de nuevo La Loma ¿cierto?, nuestra meta siempre ha sido La Loma por la problemática de La Escombrera, la problemática de miedo que hay acá ¿cierto?, tomárnoslo con varios lugares culturales y demás, formar a chicos y que estas nuevas generaciones puedan nacer pensando otras cosas ¿cierto?, puedan nacer pensando otras cosas, es la meta, pero generarle a eso una vuelta productiva y acá se puede. Acá podemos hacer unos espacios productivos... miremos a ver hasta dónde llegamos ¿cierto?, pues es difícil también pa’ nosotros que no nos juntamos con muchos otros parches, que no nos interesa pues, pues digamos que los chicos están produciendo... Primero es producir ¿cierto?, lo creativo, pero también el informarse, formarse y el ir construyendo, pues como también identidad ¿cierto?. Este espacio es bacano porque hay poco... pues no hay nada de proyectos, entonces los chicos llegan absorbiendo mucho, pero toca que darles voluntad para que puedan llegar ¿cierto?, en este sector pues hay muchos niños y niñas y adolescentes jóvenes y también adultos, algunos reconocen,

otros se han venido aliando, bueno, estamos en esas a ver qué pasa ¿cierto? Es darnos la pelea en este sector, o sea son, creo que en este espacio podemos estar por ahí entre dos años entregar y chao, y voltear, pues a menos que las violencias no nos muevan pues también, lo principal es la vida ¿cierto?, pero sí por lo menos, meterle mucho arte a este lado de acá ¿cierto?, es eso, peliarnos este monasterio allí, a ver si armamos Hip Hop House, pues un Hip Hop House acá que es una casa digamos que esté el MC, pues el Graffiti, el DJ, el Bit Box ¿cierto?, que esté rodando pistas y alrededor todo el tema de Agroarte. Entonces estamos en eso, ahora pues es como la pelea y la formación ¿cierto?, de nuevos líderes, de nuevos líderes que tienen que secundar a todos estos líderes ya amañados ¿cierto?, entre ellos pues yo también ¿cierto?, como quitarle la cosa y que lleguen nuevas perspectivas ¿cierto?, ahora es como entregar las últimas fuerzas que tenemos ¿cierto?, para poder que se puedan lograr cosas (AKA, 2015, entrevista).

Con base en la perspectiva teórica seguida y los resultados de la etnografía, considero que las prácticas identitarias del colectivo *Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas* acciona procesos de resistencias, apropiación del espacio, construcciones y reconstituciones urbano-identitarias, ya que tras vivir el desplazamiento forzado intraurbano, el pertenecer al colectivo les permitió reconsiderarse a sí mismos, a sus próximos y al espacio habitado desde el arte y las prácticas agroecológicas urbanas. Así, las mujeres llevan a cabo una resistencia civil no violenta generando cambios en su papel de mujer, al trascender el ámbito doméstico hacia lo público, aunque sin subvertir los cimientos de su subordinación como mujeres. Además, al reivindicar su papel de madres le dan otro sentido a la maternidad, pues en los nuevos contextos, resignifican discursos y prácticas históricas que relacionan la mujer con el cuidado. De otro lado, para niñas y jóvenes, el proceso de formación en el colectivo agro-artístico, ha generado en ellxs transformaciones que se ven incluso reflejadas en sus proyecciones a futuro, además de asumir una posición de resistencia a través de la música y la agroecología. Finalmente, al preguntarles por sus sueños como individuos, en ellos estaban incluidos los sueños en torno a lo colectivo. En consecuencia con esto, en términos de Vidal y Pol (2005), para las acciones colectivas a futuro añoran una sede cultural en San Pedro Peñitas para consolidar procesos de formación, información, creación artística y procesos productivos desde prácticas agroecológicas urbanas. Un paso de los sueños individuales a los sueños colectivos.

CAPÍTULO V GUIÓN DOCUMENTAL HIP HOP AGRARIO RESISTIENDO Y TRANSFORMANDO

I. La construcción del guión documental

Según Ardèvol (1994: 193), en las exploraciones etnográficas o etnografías visuales, la filmación no se da a partir de un guión previo, sino que surge de la adaptación, observación e improvisación en el campo. En contraste, el documentalista Patricio Guzmán (1998) plantea que el guión sí existe en el documental, no obstante, este es “transitorio” pues se encuentra abierto hasta el final. Así, con base en lo que había observado hasta el momento, planteé un borrador de un guión (Notas de campo, 2015):

Secuencia 1: Apertura del documental con imágenes de un domingo por la mañana organizándose para ir a sembrar. Las personas desayunando y recogiendo las herramientas para ir a organizar la tierra.

Secuencia 2: Imágenes de Flor sembrando o trabajando la tierra, luego secuencias de imágenes de Flor caminando por el barrio y luego en su casa. Cierre de esta secuencia con una entrevista a Flor ¿Qué es Agroarte? ¿Cómo llegó a Peñitas? ¿Cómo se han apropiado del espacio que ahora están sembrando?.

Secuencia 3: Puede ser que Flor mencione a su hermana Margoth como parte de Agroarte o que haya otro tipo de conexión para llegar hasta ella. Serie de imágenes de Margoth rapeando, primero sola y luego con su hija Melany y su sobrina Sofía. [Seguir a las niñas a la entrada del taller de cine. Toma de las niñas discutiendo, actuando, con las cámaras en las manos]. Entrevista a Margoth sobre su comienzo a rapear, ¿cómo lo hizo?, ¿qué tiene que ver Agroarte en todo el proceso?, ¿cómo sucede esto en Peñitas?, ¿sobre qué temas trata en sus canciones?.

Secuencia 4: Los temas que trata en sus canciones tienen mucho que ver con su experiencia vital en la 13. Así que, aquí podría entrar la Abuela a contar la historia de la familia ¿dónde nació ella?, ¿dónde ha vivido?, para llegar así a la época de Guadarrama y dar paso a la siguiente secuencia.

Secuencia 5: Ficcionalizar el proceso de desplazamiento de la familia y su llegada al barrio: Peñitas. Esta parte sería interesante que surgiese de la familia misma.

Secuencia 6: FL Mc filmando a la Mamá Rapera para la realización del videoclip. Entrevista a FL sobre cómo realizan los videoclips, ¿qué buscan representar en ellos?, ¿quién y cómo se escriben los guiones de estos?.

Secuencia 7: Gota Mc dando clases de rap a lxs niñxs.

Secuencia 8: Imágenes de Cine al Parche los sábados. Lxs niñxs viendo cine.

Secuencia 9: Imágenes del taller de cine. Lxs niñxs aprendiendo y posteriormente haciendo sus propias tomas.

Secuencia 10: Video de lxs niñxs, frutos finales sobre sus historias basadas en una temática: el barrio.

Secuencia 11: Cierre con una entrevista al AKA y su percepción sobre el proceso en Peñitas, ¿cuál es el rumbo que se quiere seguir con este proceso?.

En la medida en que pasó el tiempo, la investigación etnográfica fue dando nuevas luces y surgieron nuevas ideas e información, a causa de esto reestructuré el guión, ya no se harían tomas de Gota porque no habían continuado sus clases de rap, no incluiría el proceso de los talleres y sus frutos porque se extendería mucho y agregaría nuevos elementos de acuerdo a la interpretación generada del cruce la teoría con los resultados de la etnografía. Este proceso de cambio fue constante a través del tiempo de rodaje, el guión final lo presento a continuación.

II. Guión Final HIP HOP AGRARIO Resistiendo y Transformando

1. FICHA TÉCNICA

Título: HIP HOP AGRARIO Resistiendo y Transformando

Duración: 1 h

País de producción: Colombia

Formato: Digital HD 1920-1080p

Idioma original: Español

Año de producción: 2015

2. EQUIPO DE REALIZACIÓN

Investigación: Ana Beltrán

Producción: Ana Beltrán y Litay Ortega

Cámara: Litay Ortega y Ana Beltrán

Guión: Ana Beltrán

Edición: Ana Beltrán

Sincronización y Clasificación de Material: Litay Ortega y Ana Beltrán

3. STORY LINE: En un contexto de violencia sostenida como el de la Comuna 13-Corregimiento 60, Medellín (Colombia), el colectivo agro-artístico *Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas* desde prácticas comunitarias agro-artísticas genera acciones de resistencia y transformación.

4. SINOPSIS: A partir de una etnografía visual que, a través de entrevistas logra recuperar la dimensión narrativa de la identidad generando una “constelación de memorias”, se recogen experiencias de vida que a la luz de un marco teórico permite interpretar que las prácticas identitarias del colectivo *Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas* accionan procesos de resistencias, apropiación del espacio y reconstituciones de identidades, ya que tras vivir el desplazamiento forzado intraurbano, el pertenecer al colectivo les permitió reconsiderarse a sí mismos, a sus próximos y al espacio habitado desde el arte y las prácticas agroecológicas urbanas. Así, las mujeres llevan a cabo una resistencia civil no violenta generando cambios en su papel de mujer, al trascender el ámbito doméstico hacia lo público, aunque sin subvertir los cimientos de su subordinación como mujeres. Además, al vindicar su papel de madres le dan otro sentido a la maternidad, pues en los nuevos contextos, resignifican discursos y prácticas históricas que relacionan la mujer con el cuidado. De otro lado, para niñas y jóvenes, el proceso de formación en el colectivo agro-artístico les ha generado transformaciones que se ven incluso reflejadas en sus proyectos de vida, además de asumir una posición de resistencia a través de la música y la agroecología.

5. OBJETIVO GENERAL:

Documentar de modo interpretativo procesos de construcciones y reconstrucciones urbano-identitarias de varios integrantes del colectivo *Semillas del Futuro, Agroarte, Unión entre Comunas*, desde prácticas agro-artísticas en el barrio San Pedro Peñitas, ubicado en la frontera entre la Comuna 13 y el Corregimiento 60 de Medellín, Colombia.

5.1.OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- 1) Realizar un documental etnográfico basado en una investigación desde la Antropología Visual.
- 2) Recopilar entrevistas a profundidad desde una perspectiva etnobiográfica.
- 3) Realizar registros audiovisuales de la cotidianidad de lxs integrantes del colectivo agro-artístico en el barrio San Pedro Peñitas.

6. PERFILES DE PERSONAJES Y LOCACIONES:

Flor: Mujer de aproximadamente 42 años, hija de Margoth Trinidad Ramírez, la Abuela Rapera y hermana de Margoth Yepes Ramírez, la Mamá Rapera. Es madre de siete hijxs, cuatro de ellxs, Michael, Sofía, Esteban y Ana, hacen parte del colectivo *Semillas del Futuro, Agroarte, Unión entre Comunas*, al cual ella se integró hace más de un año y en el que ha venido adquiriendo un gran compromiso. Es la principal responsable del trabajo agroecológico en el barrio San Pedro Peñitas, donde se tomaron un terreno baldío, lleno de basura que vienen recuperando y cultivando desde octubre del 2014. Acompaña las jornadas de cultivo los miércoles en el Parque Biblioteca de San Javier, los sábados en Casa Morada y tres días de la semana en el barrio San Pedro Peñitas, en los que se incluyen los domingos, día en el que trabajan varixs integrantes del colectivo.

Mamá Rapera: Margoth Yepes Ramírez es una mujer de aproximadamente 40 años, hija de la Abuela Rapera y hermana de Flor. Su compañero es Pifas con quien tuvo dos hijos, Melany y Juan Pablo, con quienes canta. Desde hace más de un año pertenece al colectivo y tras vivir un desplazamiento forzado intraurbano junto con varias familias que hacían parte del proceso, supera los prejuicios y se atreve a cantar rap. Dentro de sus temas más reconocidos está *El rigor de la gente, Detrás de..., Falsos Gobernantes*.

Abuela Rapera: Margoth Trinidad Ramírez es una mujer de 69 años, madre de cinco hijas, tres de ellas hacen parte del colectivo agro-artístico. Desde hace más de un año participa en este. Dada su condición de salud, considera que no apoya tanto desde lo material, mas su sabiduría es su gran aporte. Admira en lxs chicxs su capacidad para componer e interpretar y por eso sigue su ejemplo, ya que considera que el Hip Hop es poesía y esta le gusta mucho. Razón por la cual compuso con su hija, la Mamá Rapera, la canción *Falsos Gobernantes*.

AKA: Hombre de 28 años. Licenciado en Artes Plásticas. Desde joven ha estado involucrado con prácticas agroecológicas. Desde hace ocho años inició el proceso del colectivo agro-artístico en Loma Linda, Corregimiento 60 de Medellín, de donde fue desplazado forzosamente hace tres años. Tras este suceso vivió en confinamiento en Casa Morada donde comenzó a sembrar. En la casa y sus alrededores se tomó espacios para el cultivo de plantas. Para todxs es una figura de liderazgo fuerte, desde lxs más pequeñxs hasta lxs mayores. Lxs niñxs y jóvenes lo referencian como una figura paternal. Considera que el proceso ya pesa en las vidas de quienes han hecho parte del colectivo, que será necesario hacer un buen empalme con los nuevos líderes, piensa que en este momento no se conoce lo que vendrá, pero las semillas están.

Michael: Joven de 22 años, estudiante de Ingeniería Eléctrica. Hijo de Flor. Compone e interpreta rap, además de participar de la gestión del colectivo. Es reconocido dentro de la familia por sus capacidades intelectuales y sus aportes. Piensa que el proceso le ha expandido los horizontes con la siembra. Considera que él es la parte rígida que siempre busca tomar las decisiones con el propósito del bienestar de todo el colectivo.

Sofía: Joven de 12 años. Hija de Flor. Compone e interpreta rap con su tía, la Mamá Rapera y su prima Melany. Siente que el canto le genera buenas sensaciones. Considera que lxs niñxs y jóvenes tienen mucho que aprender de *Semillas del Futuro*, que lxs niñxs son las semillas del futuro y que es preferible que estén sembrando a que estén empuñando armas.

Ana: Niña de 6 años. Hija menor de Flor. Está en primero y sueña con cantar con su tía, la Mamá Rapera y su hermana Sofía.

FL Mc: Joven de 17 años. En este momento es el encargado de la producción audiovisual dentro del colectivo. Ha realizado varios videoclips, entre ellos el *Detrás de...* de Mamá Rapera. A pesar de que le gusta muy poco la siembra, participa de ella. Dentro de su proyección contempla ser productor musical o audiovisual, o los dos, con el propósito de contribuir a una comunidad y replicar la experiencia de este proceso del que hace parte. Recientemente lanzó su CD, llamado *Paz para la Faz*.

Gota Mc: Joven de 16 años. Compositor e intérprete de rap. Pertenece al colectivo hace tres años. Ha participado en la realización de varias canciones para el *Custodio del Hip Hop Colombiano* y dentro de su producción como solista tiene canciones como *A pesar, Inocencia, Entre bombos y parlantes*. Considera que participar en el proceso del colectivo lo ha posicionado diferente, no se rafaguea con armas, sino con rimas y busca estar siempre con “positiva vibración”.

Locaciones:

Jornadas de Siembra: Casa Morada, La esquina del Ecopesebre, El Cementerio, San Javier, Comuna 13. El Arado, San Pedro Peñitas, Comuna 13-Corregimiento 60, Medellín.

Ensayos: Casa Morada, San Javier, Comuna 13. Casa de Flor y casa de Mamá Rapera en barrio San Pedro Peñitas.

Rodaje de videoclip: Casa de Martha y exteriores en el barrio San Pedro Peñitas.

Exteriores: Barrio San Pedro Peñitas, La Gabriela, Metrocable línea J.

Concierto Obrero: Sede CEDEPRO en Altos de la Torre, Comuna 8, Medellín.

Hiplomado: Auditorio Casa de la Memoria, Medellín.

7. TRATAMIENTO

7.1. METODOLOGÍA

Este largometraje documental de 63 minutos se realizó con base en una etnografía visual –la cual involucró una etnografía, entobiografía, observación participante– que, de acuerdo con Baer y Schnetler (en prensa), busca algo similar a los documentales reflexivos de la nueva etnografía, pues pretende representar la realidad de un modo evocativo, a través de “constelaciones de memorias individuales” de nueve personas de la familia Yepes Ramírez para este caso, quienes tenían edades entre los seis y los 69 años y lograr así tener una visión de sus diversas percepciones frente a su realidad compartida, teniendo en cuenta la idea de conocimiento situado de Haraway (1991).

Baer y Schnetler (en prensa) plantean que el material resultante de esta evocación, es algo similar al *cinema-verité* de Jean Rouch quien incorporó la cámara como un objeto participativo que provocaba la interacción de los personajes frente a ella. En él se transparenta la relación donde el antropólogo altera la realidad en cualquier situación desde su presencia física hasta el modo en que la interpreta (Rivera, 2012: 53).

Adicionalmente, estos autores plantean la metodología biográfica audiovisual como una complementación entre métodos biográficos y el registro audiovisual que permiten aproximarse a “la reflexividad inherente al diálogo y a la relación conversacional”, como sugieren quienes se han dedicado a la implementación de biografía e historias orales en sus investigaciones (Baer & Schnetler, en prensa). Así, este documental se basa en la metodología etnobiográfica de Jorge Prelorán, pues busca acercarse más íntimamente con los personajes, ya que como plantea Taquini (1987: 35-36) sobre su trabajo, “[e]stos documentos humanos bucearían profundamente en las vivencias de los personajes que por sí mismos nos expliquen sus pensamientos, sus problemas, deseos, creencias...tratar de entender *su* punto de vista, en vez de *nuestra* forma de verlos”.

7.2. ESTRUCTURA NARRATIVA.

La estructura narrativa busca ser tejida entre rap, el agro y las experiencias de vida de los personajes, quienes relatan sus sentires y sentidos. El documental inicia con una

ubicación geográfica en la Comuna 13 con una canción de Gota Mc que recoge su vivencia y sentir frente a la Comuna 13 y cierra con un discurso de El AKA en el evento del Hiplomado, en el que recoge de forma sucinta la historia del proceso, su filosofía, su acción. Además contextualiza la realidad e historia del conflicto armado colombiano, lo que permite comprender el valor de la labor de este colectivo dado el panorama. Por último, deja la pregunta abierta “unámonos, a ver ¿qué pasa?”. Esta pregunta lleva al inicio y desarrollo del documental, pues estas son las cosas que pueden pasar al unirse.

En medio de estas secuencias –apertura y cierre– se hace una ubicación en el barrio. Seguida por la presentación de la historia de la familia y el colectivo en el barrio San Pedro Peñitas. Comienza desde el presente, continuando con el pasado para comprender, a través de la historia, las rupturas y las razones que generaron las condiciones actuales, finaliza con las perspectivas a futuro. En un primer momento se describe el proceso que están llevando a cabo en Peñitas, Flor, su principal comprometida, explica la labor en el Arado y los impactos que ha tenido su accionar en el barrio. Además, la posibilidad de generar nuevos espacios para lxs chicxs, como Cine al Parche que se presenta en la siguiente secuencia. Luego de esto, Mamá Rapera, la Abuela y Michael rememoran el proceso desde la llegada a Peñitas hasta el asesinato de Morocho y sus efectos. Posteriormente Flor comenta un poco de la historia del colectivo para dar paso a la explicación de AKA de cada cara, *Semillas del Futuro*, *Agroarte y Unión entre Comunas*. Luego se abre paso a la historia de empoderamiento a través del rap de la Mamá Rapera y el proceso de la Abuela Rapera dentro del colectivo.

Las historias de Flor, Mamá Rapera y la Abuela, representan las resistencias y la transformación de su papel de mujeres y madres. AKA menciona las dificultades del proceso y luego se presentan las percepciones sobre AKA de Gota Mc y FL Mc como representación de la fuerte figura de liderazgo que tiene y la figura paternal que adquiere entre lxs chicxs. Posteriormente intervienen Gota Mc, FL Mc, Sofía y Michael evidenciando los acumulados que les ha dejado su paso por este proceso, representa la formación y transformación de niñxs y jóvenes. Surge el cuestionamiento de qué pasaría con el colectivo en un escenario sin la presencia de AKA, ante lo cual él plantea que ya esta historia pesa para ellos y las semillas están. Ante esto Michael plantea que todos tienen liderazgo y que no esperan a que haya alguien que diga qué hacer, luego se pasa a las imágenes del Taller de Liderazgo donde la Abuela y Michael plantean la

importancia de ideales que busquen el beneficio de lo colectivo [“Fuerza no sólo en la Voz”].

7.3. ESCALETA

SECUENCIA	DESCRIPCIÓN CONCEPTUAL	IMAGEN	SONIDO
Ubicación en Medellín: Comuna 13	Ubicación Comuna 13 0:0:14/0:01:24	PG: Tomas desde La Gabriela, zona alta de la Comuna 13. PG: Tomas de la estación del metro de San Javier y de la Comuna 13 desde el Metrocable. PG: Tomas desde Peñitas del Metrocable.	Canción “A pesar” – Gota Mc (Nací y crecí Medellín, Comuna 13...)
Presentación del Barrio Peñitas	Descripción del Barrio Peñitas hecha por las niñas Ana y Laura. 0:01:24/0:02:12	PG y planos detalles de lo que van describiendo.	Voz en Off de Ana y Laura.
El Arado	Flor presentando las actividades que realizan en el Arado en Peñitas. 0:02:13/0:04:25	PM: Flor explicando las actividades del Arado. PG: Trabajo en el Arado. Planos detalles de las plantas cultivadas en el Arado.	Flor explicando el trabajo en el Arado, las plantas que cultivan y su impacto en el barrio.
Cine al Parche	Preparación de proyección y	PG: Medellín de noche desde	Ambiente (Conversaciones,

	presentación de Cine al Parche 0:04:25/0:06:31	Peñitas. Plano detalle proyector. PG: AKA preparando la proyección. PG: Niñxs llegando a Cine al Parche. PG: Niñxs viendo cine. PG: Proyección PM: Espectadores.	Película, sonidos del barrio)
Time lapse amanecer Peñitas	Transición 0:06:28/0:06:33	PG: Medellín y Peñitas	Canción “Agroarte” – Semillas del Futuro (Hip Hop Revolución, Hip Hop Agrario)
Cotidianidad	0:06:33/0:9:47	PG: Casa PM: Diferentes personajes	Sonido Ambiente y en algunas transiciones Canción “Agroarte” – Semillas del Futuro (Hip Hop Revolución, Hip Hop Agrario)
La llegada y salida de Peñitas	Inicio de la historia en Peñitas 0:09:47/0:12:37	PP: Mamá Rapera PP: Abuela	Mamá Rapera explicando cómo llegaron a Peñitas y su contexto para el momento. Abuela contando la historia de conflicto armado, cómo lxs afectó y su salida hacia Guadarramas.
Guadarramas y Agroarte	La historia en Guadarramas 0:12:37/0:14:45	PP: Mamá Rapera	Mamá Rapera rememora la llegada a Guadarramas, las personas que

			conocieron y cómo se encontraron con el colectivo.
El asesinato de Morocho y sus efectos	Remembranza de la muerte de Morocho y sus implicaciones 0:14:45/0:21:45 Esta canción fue escrita por ellos durante el tiempo que pasaron en el albergue tras su desplazamiento.	PPP, PP: Abuela y Michael PM: Ensayo en Casa Morada. Canción “La vida en el Rap”. PM: Flor. PM, PG, Paneo: Casa Morada. La esquina, el cementerio. Actividad de siembra en San Javier.	La Abuela rememora las razones del asesinato de Morocho y Michael explica que a causa de éste las familias del colectivo fueron desplazadas forzosamente de los territorios que habitaban. Explica el posicionamiento del colectivo frente a esta situación. Canción “La vida en el Rap”. Explica cómo se unió al colectivo el día del entierro de Morocho. Comenta a <i>grosso modo</i> el proceso de Agroarte.
Las caras del colectivo agro-artístico	Ubicación frente a las acciones del colectivo desde sus diferentes formas 0:21:45/0:23:52	PP: AKA.	AKA explica la definición de <i>Semillas del Futuro, Agroarte, Unión entre Comunas</i> . Estrategias para llegar a los diferentes territorios: CicloHopper, Concierto Obrero.
Inicio del Arado en Peñitas	Historia del Arado en Peñitas 0:23:53/0:25:01	PM: Flor	Flor explica que al surgirle la motivación de aprovechar espacios

			para cultivar en su barrio, motiva a AKA para comenzar a trabajar allí.
Mamá Rapera	Historia de Mamá Rapera 0:25:01/0:38:34	PP, PPP: Mamá Rapera. PP,PPP: AKA PP, PPP: Mamá Rapera.	Mamá Rapera rememora cómo apareció por primera vez en una tarima, cómo fue el proceso de comenzar a escribir y de romper con prejuicios patriarcales para que se diera la constitución de Mamá Rapera (Margoth, Sofía y Melany). AKA comenta que la idea de Mamá Rapera surge hace tres años en un taller con señoras que él dirigió en el barrio Moravia. Cómo a raíz de este las mujeres compusieron una canción de rap. A causa de esto se cuestiona la preponderancia del machismo. Rememora el proceso con Mamá Rapera desde su llegada al colectivo hasta su empoderamiento como rapera. Mamá Rapera explica que se basa en el rap consciente y en las vivencias de ellxs en el barrio. Compone sola y en colaboración con su madre y su hermana Flor.
	Lanzamiento del	Plano detalle de la	Canción “Detrás de...”

	video de Mamá Rapera “Detrás de...” en el Hiplomado (28 marzo de 2015)	primera proyección del videoclip de Mamá Rapera “Detrás de...”	– Mamá Rapera
La Abuela Rapera	Concepción del Rap por parte de la Abuela y su relación con el colectivo 0:38:34/0:41:10	PP, PPP: Abuela PM: Mamá Rapera, Melany y Sofía ensayando “Falsos Gobernantes” en Casa Morada. PP: Abuela Plano detalle cuaderno PM: Gota Mc PP: Abuela	La Abuela comenta su participación en la composición de “Falsos Gobernantes” Fracción de “Falsos Gobernantes” La Abuela explica lo que quiere decir con la canción y comenta que le gusta la poesía. Que admira a lxs chicxs por ser canta-autores y que les sigue el ejemplo. Cuaderno de composición de Gota Mc Gota Mc cantando “Inocente”, al fondo la Abuela La Abuela expresa cómo se siente dentro del colectivo.
Motivaciones Florecita	Florecita explica cómo los niños son la motivación de su accionar 0:41:13/0:41:55		
Proceso de formación y transformación de niñxs y	Proceso de formación y transformación de niñxs y jóvenes en	PP: Michael	Michael plantea que la siembra le expandió los horizontes porque lo llevó a cuestionarse el

jóvenes en el colectivo	el colectivo 0:41:55/0:48:03	<p>PP: Gota Mc</p> <p>PP: Sofi, Ana</p> <p>PP, PM: Entrevista FL, en Concierto Obrero, Realizando el video de Mamá Rapera “Detrás de...”</p>	<p>origen de los alimentos, se percató de que el conflicto colombiano se da desde lo rural. Ve en la siembra la posibilidad de generar nuevas formas.</p> <p>Gota Mc explica cómo lo ha posicionado diferente frente a su contexto el hacer parte del colectivo.</p> <p>Sofi cuenta lo que representa para ella cantar y la importancia de <i>Semillas del Futuro</i>. Muestra a su hermana como una semillita, lxs niñxs son una semilla.</p> <p>FL Mc comenta cómo se proyecta, como un productor musical o audiovisual, o ambos, que apoya procesos comunitarios. Expone cómo quisiera replicar procesos como este del que hace parte.</p>
Cotidianidad	Ensayo en Casa de Florecita 0:48:03/0:49:34		
Dificultades	Descripción de las dificultades para el colectivo en Peñitas 0:49:34/0:51:07	PP: AKA	AKA indica las dificultades que tiene su labor en Peñitas.
La figura de liderazgo fuerte y paternal de AKA	Figura de liderazgo 0:51:07/0:55:43	PP: Gota Mc	Gota Mc expresa su admiración por AKA y lo representa como un papá e ídolo a seguir.

		PP: FL Mc	Gota Mc expresa su admiración por AKA y lo representa como un papá, como una persona que lo ha cambiado.
Proyección, Liderazgos	Nuevos escenarios y perspectivas 0:55:43/0:58:40	PPP,PP: AKA PP: Michael	AKA explica cómo podrían hacerse las cosas para hacer “una buena entrega”, trabajar en la capacidad instalada. Reflexiona sobre cómo ha tocado el proceso a sus participantes y que es imposible saber qué pasara, sin embargo, las semillas están. Michael plantea que todos son líderes, nadie espera a que otros digan qué hacer
“Fuerza no sólo en la voz”	Consigna “Fuerza no sólo en la voz” 0:58:40/0:59:02	Concierto Obrero Intérpretes AKA y Metan-O	“Fuerza no sólo en la Voz” – AKA
Discurso Hiplomado (marzo 2015) - Cierre	Este es el cierre del documental pues recoge de forma sucinta la historia del proceso, su filosofía, su acción. Además contextualiza la realidad e historia del conflicto armado colombiano, lo que permite comprender el valor de la labor	PM: AKA dando discurso.	AKA hace un sumario del proceso, de su filosofía y su accionar. Contextualiza la realidad y la historia de violencia del país. Deja la pregunta abierta, “unámonos, a ver ¿qué pasa?”.

	de este colectivo dado el panorama. Finalmente, deja la pregunta abierta “unámonos, a ver ¿qué pasa?”. Esta pregunta lleva al inicio y desarrollo del documental, pues estas son las cosas que pueden pasar al unirse. 0:59:02/1:01:25		
Créditos y Agradecimientos	1:01:25/1:03:00	Créditos y Agradecimientos	Canción “Qué es Arte” - AKA

7.4 EQUIPO TÉCNICO

Iluminación: Para la realización de las tomas se usó la luz natural. **Cámara:** La filmación se realizó con una cámara Lumix con un lente fijo y otro móvil para planos más cerrados. La cámara la manipulamos principalmente con monopié, aunque también se hicieron tomas con la cámara en mano. **Sonido:** Las entrevistas fueron grabadas con una Tascam y un micrófono unidireccional conectado a la cámara.

CONCLUSIONES

En un contexto de violencia sostenida por más de sesenta años en Colombia –con los muchos de los actores que conocemos hoy– y durante tres décadas específicamente en la Comuna 13 y en el Corregimiento 60 de Medellín (Colombia), el colectivo agro-artístico *Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas* lleva a cabo acciones desde prácticas agroecológicas urbanas y el arte. Similar a lo documentado por el Grupo de Memoria Histórica en torno a muchas otras organizaciones comunitarias de la Comuna 13, gran parte de sus miembros vivieron un proceso de desplazamiento forzado intraurbano. En esta investigación realizada a través de una etnografía visual, a partir de la cual surge un documental y la presente tesis, busqué interpretar procesos de construcciones y reconstrucciones urbano-identitarias de varios integrantes de este grupo de Hip Hop Agrario desde prácticas agro-artísticas en el barrio San Pedro Peñitas, ubicado en la frontera entre la Comuna 13 y el Corregimiento 60 de Medellín, Colombia.

La pregunta de investigación central la dirigí a indagar ¿En qué medida la articulación de una práctica comunitaria (prácticas/experiencias agro-artísticas) acciona procesos de reconstituciones identitarias y de resistencias frente a la represión/violencia/manipulación del Estado en su condición actual?. A su vez, planteé una serie de subpreguntas relacionadas que permiten acercarse a las diferentes aristas de la etnografía. En primer lugar, para acercarse a las reconstituciones de identidades surge la cuestión sobre si ¿El proceso actúa en la elaboración de una memoria presente en la que experiencias de represión/desplazamiento se procesan para la construcción de espacios/prácticas comunitarias donde se enfrenta dicho pasado/presente? y ¿Cómo prácticas/experiencias agro-artísticas de las personas involucradas en el proceso contribuyen a procesos de reconfiguración identitaria?.

En segundo lugar, desde la perspectiva del posicionamiento en un contexto como el que viven, surge la pregunta sobre ¿En qué medida la articulación de una práctica comunitaria agro-artística acciona procesos de resistencias?. En tercer lugar, desde el accionar de las mujeres madres que hacen parte del colectivo me cuestioné, ¿Cómo adquieren las mujeres un papel protagónico en este proceso?. En cuarto lugar, frente a la acción de formación y transformación de lxs niñxs y jóvenes desde las

prácticas agro-artísticas planteo la pregunta ¿Cómo prácticas agro-artísticas constituyen prácticas dadoras de sentido de una buscada identidad entre niñxs y jóvenes?.

La principal hipótesis que planteé para esta investigación se enfocó en que las prácticas/experiencias agro-artísticas accionan procesos de reconstituciones identitarias y resistencias frente a la represión/violencia/manipulación del Estado en su forma actual. Debido a que definí varios ejes interpretativos en la investigación, con base en ellos propuse varias hipótesis derivadas: 1) Las prácticas/experiencias agro-artísticas de lxs involucradxs en el proceso aportan a la reconfiguración urbano-identitaria, 2) El proceso actúa en la elaboración de una memoria presente en la que experiencias de represión/desplazamiento se procesan para la construcción de espacios/prácticas comunitarias donde se enfrentan dicho pasado y presente, 3) La articulación de una práctica identitaria y comunitaria acciona procesos de resistencias y 4) Las mujeres tienen un papel protagónico dentro del proceso, hecho relacionado con su condición de mujeres madres en la que se reproducen prácticas/discursos sobre el cuidado de lxs niñxs y jóvenes.

Con respecto a la literatura que he revisado hasta la fecha, esta investigación introduce en la literatura sobre el conflicto armado en zonas periféricas de Medellín, como la Comuna 13 y el Corregimiento 60, los postulados de Cavalletti (2010) sobre el dispositivo biopolítico espacial de la seguridad en el análisis de esta coyuntura, cuyos efectos se pueden evidenciar en las intervenciones de los diferentes actores armados y el desplazamiento forzado intraurbano. Procesos que aportan a la generación de subjetividades en torno a estas realidades, como la toma de posiciones de resistencia a través del arte, la memoria y las prácticas agroecológicas urbanas accionados conjuntamente. De otro lado, en la línea de Álvarez (2014), se aporta a la interpretación del accionar de este colectivo agro-artístico. Si bien en la literatura existen muchos estudios en torno al rap, hasta donde pude sondear sólo registro estos dos estudios que incorporen el agro y el rap, esto se da también, porque muy probablemente, la propuesta de *Agroarte, Semillas del Futuro y Unión entre Comunas*, es bastante innovadora y aclaro que no lo digo en los términos de las políticas públicas que hoy arrasan las periferias de Medellín y sus pobladores para hacer una “Medellín más innovadora”. Además, en contraste con lo encontrado en la literatura, el colectivo agro-artístico no presenta una acción exclusivamente juvenil, sino que busca ser intergeneracional, lo que

genera dinámicas muy diferentes en torno a cuestiones políticas, de memoria y defensa del territorio, ejes centrales de su accionar.

De otro lado, en la literatura sobre memoria incorpora el concepto planteado por Vásquez y Beltrán (2014) sobre la “memoria viviente” a través de las plantas, saberes y prácticas relacionadas a estas y su conservación desde las acciones de siembra, donde mujeres como Flor adquieren un papel protagónico condensando algunas propuestas desde el Ecofeminismo planteadas por Shiva donde entran en juego una política de género y una ecopolítica basadas en la vida cotidiana de las mujeres del Tercer Mundo que buscan la conservación de la variedad, la producción y reproducción de la vida (Shiva, 1998: 14, 19, 83).

A pesar de que en Medellín, Garcés (2011) lleva a cabo un estudio sobre mujeres raperas, dentro de la literatura revisada, no encontré ningún estudio que involucrara el papel de mujeres madres raperas y agricultoras, su posición de resistencia frente a un contexto de violencia sostenida desde la vindicación de su papel de madres y la subversión de su papel de género desde el aspecto de trascender lo doméstico a lo público, en búsqueda de generar nuevos contextos de formación para sus hijos. Por último, aunque González (2013) lleva a cabo su investigación con un grupo de rap que también vivió un proceso de desplazamiento forzado intraurbano en esta misma zona, esta investigación provee un acercamiento desde personajes en la misma situación, pero con diferentes edades, género y papeles dentro de un grupo que en este caso, sería familiar y agro-artístico al mismo tiempo.

La lectura de los procesos registrados en este estudio a la luz de la teoría me permitieron confirmar estas hipótesis hasta cierto punto, en la medida en que, si bien se están dando estas situaciones, también existen otros elementos que hacen parte de ellas y no se contemplaron a causa de una carencia de adquisición de conciencia de estas por cuestiones temporales que limitan la presente investigación. Esto porque cada día en campo permite percatarse de cuestiones claves, en la medida en que se crea una relación más íntima con aquéllxs que compartimos. Como describí en el segundo capítulo el camino para descubrir la pregunta de investigación fue más prolongado que realizar la investigación misma, pues son esos elementos de la cotidianidad los que nos permiten a lxs investigadorxs establecer aquéllos puntos relevantes para las personas.

En este sentido, desde mi perspectiva, el marco teórico elegido resultó adecuado para la interpretación de las acciones del colectivo agro-artístico en el barrio San Pedro Peñitas, ya que permitió abordar las diferentes aristas recogidas en la etnografía, cuyo eje central estaba articulado en las construcciones y reconstituciones urbano-identitarias del colectivo agro-artístico en el barrio San Pedro Peñitas. En concordancia con esto el concepto que me permitió hilvanar todo el marco teórico fue el de identidad(es) de Hall, puesto que me permitió generar cuatro líneas interpretativas: 1) *Modos de sujeción, identidad, memoria y reconstitución(es) de identidades*, 2) *Memoria, Arte y Agro*, 3) *Poder, resistencia(s), prácticas identitarias y apropiación del espacio*, 4) *Identidad y Género. El papel de las madres* y 5) *Identidad, Representación y la Antropología Visual*.

La primera serie de conceptos –*Modos de sujeción, identidad, memoria y reconstitución(es) de identidades*– me permitió acercarme a las preguntas sobre ¿Cómo prácticas/experiencias agro-artísticas de las personas involucradas en el proceso contribuyen a procesos de reconfiguración identitaria? y si ¿El proceso actúa en la elaboración de una memoria presente en la que experiencias de represión/desplazamiento se procesan para la construcción de espacios/prácticas comunitarias donde se enfrenta dicho pasado/presente?. Esto porque a partir de los *modos de sujeción* planteados por Foucault y Balibar (2000), se articula el concepto de *identidad* presentado por Hall (2003, 2010) desde una perspectiva constructivista, el cual será un elemento fundamental para responder todas las preguntas de investigación. A su vez, retomo el concepto de *identidades híbridas* de Hall (2010) para interpretar la experiencia de desplazamiento forzada vivida y reconstituciones de identidades tras ella, de acuerdo con lo planteado por D'Ávila y Revollo (2012). Hecho que está íntimamente ligado a la relación de los conceptos *identidad* y *memoria* propuesta por Martínez (2009), pues en los casos de desplazamiento se da una irrupción en la biografía de los individuos que se puede percibir desde la dimensión narrativa de la identidad, a la cual se logra una aproximación a través de las reconstrucciones biográficas o testimonios.

En la búsqueda de profundizar sobre la segunda pregunta, tomo el segundo grupo de conceptos *Memoria, Arte y Agro* que recoge nociones básicas de la memoria a partir de Benjamin, Ricoeur y Didi-Huberman, además de su relación con el arte y con las plantas, estas últimas representantes de una “memoria viviente”, idea propuesta por

Vásquez y Beltrán (2014) con base en de los planteamientos Richard y Didi-Huberman, que permite reconocer la importancia de las plantas, los saberes y las prácticas asociadas a ellas en procesos de reconstituciones identitarias tras un proceso de desplazamiento.

El tercer conjunto de conceptos –*Poder, resistencia(s), prácticas identitarias y apropiación del espacio*– me aproximaron a la pregunta sobre ¿En qué medida la articulación de una práctica identitaria y comunitaria acciona procesos de resistencias?, puesto que al retomar el concepto de *poder* de Foucault desde su idea circular, planteo la(s) *resistencia(s)* como la forma de poder de la población civil no armada, como es el caso de los integrantes del colectivo agro-artístico en San Pedro Peñitas. Este concepto lo relaciono con las prácticas identitarias que posibilitan la *apropiación del espacio*, tanto física, desde la *acción-transformación*, como simbólica, a partir de la *identificación simbólica*, siguiendo el modelo propuesto por Vidal y Pol (2005). El cuarto grupo de conceptos –*Identidad y Género. El papel de las madres*– me dio elementos para reflexionar sobre ¿Cómo adquieren las mujeres un papel protagónico en este proceso?, puesto que al tomar el planteamiento de Hall (2003) sobre la introducción de la relación entre *identidad* y *género* por la intelectual feminista Judith Butler, presento el concepto de género de Scott (2011) y lo relaciono con los estudios de Ibarra (2007) y Britto (2010), sobre mujeres colombianas que accionan desde resistencia civil no violenta, para interpretar a su luz las acciones de las madres de la Familia Yepes Ramírez que pertenecen al colectivo agro-artístico.

El quinto acervo de conceptos –*Identidad, Representación y la Antropología Visual*– posibilitaron introducir el enfoque teórico-metodológico, para lo cual retomo la relación entre *identidad* y *representación* sugerida por Hall (1997, 2010) para articularlo con la idea de Poole (2000) sobre las relaciones de poder inscritas en los procesos de representación, como en el caso de los indígenas o como en el que aquí nos compete, en el caso de los habitantes de “zonas inseguras” –desde los planteamientos de Cavalletti (2010)– como la Comuna 13 y el Corregimiento 60 de Medellín. Además, estos conceptos me permiten introducir su relación con el quehacer de la *Antropología Visual*, basándome en las definiciones de Ruby (1996), Ardèvol (1997) y Pink (2011) y cómo desde ella, se enmarca este proceso de investigación en “el contexto de la

metodología etnográfica” (Ardèvol, 1997), inscribiéndose así en tres de las cinco áreas de acción de la Antropología Visual indicadas por Pink (2011).

A causa de los paradigmas de producción de esta modernidad tardía a los que se encuentran sujetos los tiempos académicos de FLACSO, que son sumamente cortos para el trabajo de campo, pensar en un documental colaborativo implicaba una empresa casi imposible en mi caso, pues la formación aquí recibida es mucho más teórica que práctica, lo que me implicaba el aprendizaje de estos vacíos en el campo visual a través del trabajo de campo, proceso en el cual Litay fue clave, especialmente en el rodaje. Además, cabe mencionar que realizar un documental, implica un doble trabajo con respecto a una tesis exclusivamente escrita. Resultaría muy alentador profundizar más en cada uno de los temas tratados en el presente manuscrito y el documental, sin embargo, los tiempos investigativos son un hecho limitante.

A tono con las condiciones, el presente documental sigue una línea que tiende a ser más participativa que colaborativa, esto porque el *cinéma vérité* se enfoca “en el reconocimiento de la interacción entre realizador y sujeto filmado, acentúa la presencia de la subjetividad del director en el filme y abre el cine a la participación de los sujetos” (Ardèvol, 1994: 88-89). A pesar de esto, articulamos a la investigación una “transferencia de medios” a través de un taller de cine-minuto para niñxs y jóvenes del barrio y/o del colectivo, que buscó empoderar a los asistentes enseñándoles bases teóricas y técnicas audiovisuales para generar procesos de autorepresentación y, en este punto se puede decir que, sus productos audiovisuales hicieron parte de una investigación de corte colaborativo. Gracias a este proceso, fue posible interactuar más con ellxs y generar una transferencia de medios en la que los integrantes se distribuyeron en tres grupos, uno que trabajó el género de fantasía, otro de terror y otro documental, resignificando sus realidades desde la ficción o desde hechos puntuales que despiertan sus sensibilidades, permitiendo así una visión desde ellxs mismxs que además les deja un proceso creativo y de aprendizaje. Considero que uno de los aspectos que pudieron enriquecer más este trabajo investigativo fue el tiempo, pues en la medida en que se comparte más, se adquiere una visión más profunda de las personas con quienes compartimos.

Otros espacios de acercamiento se lograron a través de la filmación de sus ensayos, eventos, conversaciones, momentos de trabajo en el arado y otros de

distención, donde pudimos reconocer esas prácticas y experiencias agro-artísticas que generan procesos de resistencia civil no violenta en un contexto de violencia sostenida, en el que las mujeres desde su condición de madres asumen un papel protagónico, en la medida que rompen con el límite de lo doméstico, pasando a lo público, en busca de nuevos contextos de formación para sus hijos, reivindicando así su papel de madres.

La sistematización de la información y el material visual fue un proceso circular: 1) Clasificación del material visual en FinalCut, 2) Transcripciones literales de las entrevistas, 3) Sistematización manual de las entrevistas con base en criterios de temas y tiempo, 4) Con base en esta sistematización elaboré unas primeras versiones del presente manuscrito, 5) A partir de este manuscrito elaboré las primeras versiones del guión final con el que edité el largometraje documental, 6) Retroalimentación paralela del texto y el documental, 7) Reconstrucción y 8) Consolidación de los procesos finales.

En la Edición opté por no guiar al espectador con una voz en off porque considero que son personajes altamente cautivadores, lo suficientemente empoderados de sus procesos y relacionados. Mi visión, atravesada por otras visiones gracias al proceso de retroalimentación, se explicita en el modo en que se va contando la historia, lo que en términos de MacDougall (2009: 79), “no es tanto la traducción de la visión como una forma de citación visual, o de comunión visual”.

La metodología implementada en esta investigación resultó adecuada para responder a las preguntas de investigación antes mencionadas y a los objetivos de investigación, puesto que el proceso de la “etnografía visual” o “exploración etnográfica” que estuvo constituida por la filmación de la cotidianidad y de entrevistas a profundidad a nueve miembros de la familia, desde los seis hasta los 69 años, permitió mapear las diferentes percepciones sobre la realidad compartida. Además, así fue posible recoger la dimensión narrativa de la identidad, pues a partir de preguntas se detona una “constelación de memorias”, que permiten visibilizar cómo la experiencia del desplazamiento forzado genera una ruptura en sus historias de vida y cómo a partir de este momento, ese pasado empieza a generar la construcción de espacios y prácticas comunitarias donde se enfrentan dicho pasado y el presente, generándose un proceso de reconstituciones de identidades.

Este tipo de acercamiento etnográfico se acerca a la “etnografía de lo particular” propuesta por MacDougall (2009) porque más que considerar una visión monolítica de

“cultura”, se adentra en “las interconexiones, en vez de las separaciones entre grupos e individuos (interconexiones de identidad, poder, posicionamiento)” (MacDougall, 2009: 66), presentando las relaciones interpersonales como “escenarios de implicación conversacional” donde cada persona actúa en “dramas de cooperación” o bien “manipulan esos dramas para ejercer diferentes formas de influencia los unos sobre los otros” (MacDougall, 2009: 76). De modo que, la película etnográfica que retrata esto expone al espectador “a la dimensión ilocucionaria no sólo del ritual sino también de la autopresentación e interacción social de todos los días” (MacDougall, 2009: 76).

En consecuencia, esta postura desafía de algún modo el concepto de cultura y sus limitaciones, adoptando nuevas estrategias de escritura etnográfica que para algunas corrientes académicas más conservadoras puede resultar incómoda, en la medida en que la transculturalidad de las imágenes al hacer consciencia de “lo no cultural” desafía las limitaciones logocéntricas del texto escrito (MacDougall, 2009: 65). Debido a esto, algunos factores limitantes de la metodología diseñada para la presente investigación incluyen entre otros, la *tensión en las percepciones frente al texto escrito y el audiovisual*, causada en parte por las limitaciones logocéntricas del primero y la transculturalidad de las imágenes del segundo. Sin embargo, acompañar las imágenes con el texto permite superar las limitaciones representativas del material visual. Además, la *ecuación personal* que afecta la relación con los personajes, la elección lo filmado-editado, la sistematización de la información y la construcción de un texto a través de un ensamblaje teórico; las condiciones contextuales del momento de realización de la investigación, que por ejemplo varió drásticamente en temas de seguridad al mes siguiente, seguramente afectando el tipo de respuestas y facilitó el desarrollo de la investigación.

A partir del problema y las preguntas investigadas, desde mi perspectiva de investigadora, considero que este estudio ilustra cómo tras un desplazamiento forzado intraurbano las prácticas identitarias (agro-artísticas y otras) del colectivo *Agroarte, Semillas del Futuro, Unión entre Comunas* acciona procesos de resistencias, memoria y reconstituciones de identidades que se materializan –pero que al mismo tiempo las retroalimentan– en la apropiación del espacio, los procesos de formación y transformación, como lo represento a continuación.

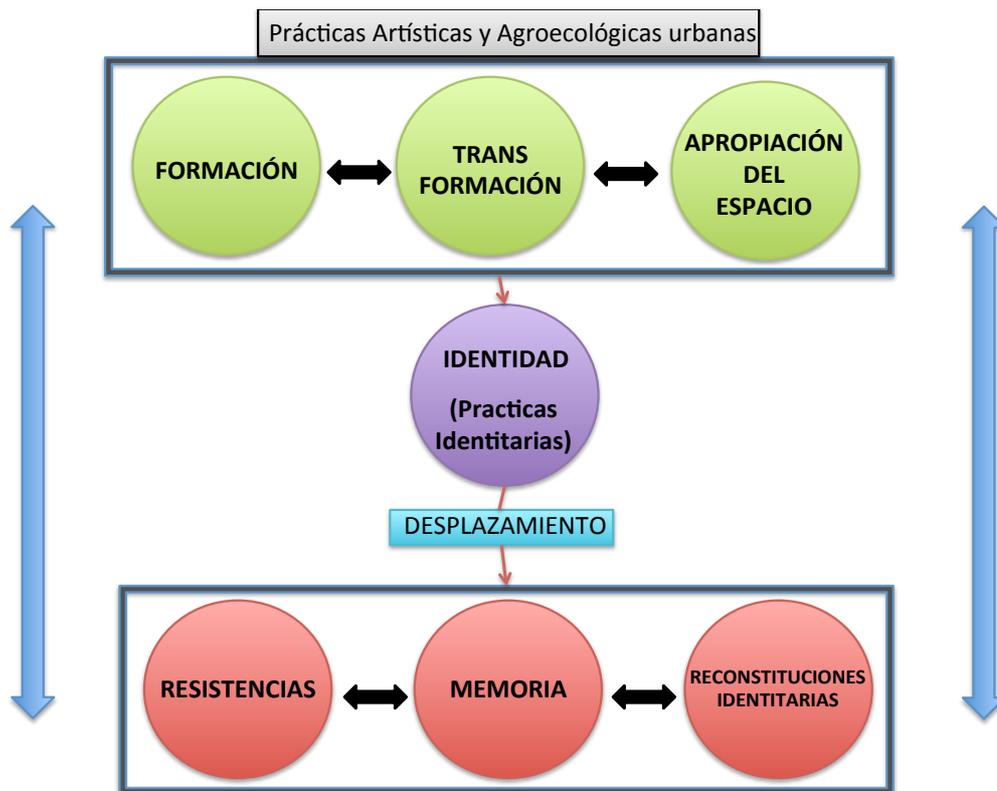


Figura 2. Elaboración propia. Representación de los procesos identitarios que sostienen –aunque al mismo tiempo son retroalimentados– las acciones de resistencia, memoria y reconstitución identitaria tras un proceso de desplazamiento forzado intraurbano.

Posiblemente esto se dio a causa de que pertenecer al colectivo les permitió reconsiderarse a sí mismos, a sus próximos y al espacio habitado desde el arte y las prácticas agroecológicas urbanas. Esto porque, luego de vivir esa experiencia, su cadena de afectos, es decir, de amigos, familiares u otras personas en su misma condición, les permitió fortalecerse y en conjunto con las prácticas agro-artísticas lograron generar micropolíticas de resistencia(s) que les ha posibilitado una mayor cohesión familiar y grupal, generando además, procesos de apropiación física y simbólica del espacio. La primera desde la *acción-transformación* sobre un terreno baldío en el que cultivan plantas alimentarias, aromáticas, medicinales, ornamentales, entre otras, que involucran la “memoria viviente” que viaja con las plantas, sus saberes-prácticas relacionados y, evidencian a través de personajes como Flor algunos postulados ecofeministas de Shiva donde se involucra una política diferente a la convencional, basada en la vida cotidiana de las mujeres que conservan la variedad y reproducen la vida. Una política de género y una ecopolítica. La segunda, desde la *identificación simbólica* pues al retomar las

vivencias y paisajes de su barrio componen canciones de rap y realizan videoclips que consolidan formas independientes de construir memoria visibilizando sus discontinuidades y asperezas, lejos de las visiones monolíticas academicistas.

En contraste con otros colectivos de rap que están compuestos por jóvenes, este colectivo maneja una estrategia multigeneracional en la que participan niñxs, jóvenes y adultxs. Prueba de ello son las madres de la Familia Yepes Ramírez, Mamá Rapera (Margoth), La Abuela (Margoth Trinidad) y Florecita. A través de su participación estas mujeres llevan a cabo una resistencia civil no violenta generando cambios en su papel de mujer, al trascender el ámbito doméstico hacia lo público, aunque sin subvertir los cimientos de su subordinación como mujeres. Además, al reivindicar su papel de madres le dan otro sentido a la maternidad, pues en los nuevos contextos, resignifican discursos y prácticas históricas que relacionan la mujer con el cuidado. De otro lado, para niñxs y jóvenes, el proceso de formación en el colectivo agro-artístico, ha generado en ellxs transformaciones que se ven reflejadas en sus proyecciones a futuro que visualizan en torno a la formación y lo colectivo, además de adquirir una posición de resistencia a través de la música y la agroecología, que implican un previo desarrollo de conciencia que le adjudican a su proceso dentro del colectivo.

A pesar de los logros alcanzados, la labor en Peñitas tiene retos a nivel organizacional, económico y de sostenibilidad dadas las condiciones cambiantes del contexto. De acuerdo con lo comentado por todos, AKA representa para ellos una figura de liderazgo muy fuerte, incluso entre lxs niñxs y jóvenes adquiere una figura paternal. Esto lleva a pensar sobre la necesidad de fortalecer los procesos de nuevos líderes como ya se está haciendo con el taller de liderazgo y la distribución de responsabilidades entre los miembros con compromiso. Al indagar entre diferentes integrantes sobre sus sueños individuales, muchxs de ellxs incluían los sueños colectivos. Se sueñan para Peñitas tener una sede con el fin de generar nuevos espacios para el aprendizaje, el arte, la creación, la formación de nuevos líderes y el agro, este último a través de espacios productivos, en este sector de la Loma de San Javier. Tener una Hip Hop House para el MC, Graffiti, DJ y Bit Box. Lograr tener incidencia en los espacios donde se llega con el accionar, además de motivar a lxs niñxs para que estudien y logren sus metas. En conclusión, crear referentes culturales y procesos de formación e información que les permitan construir identidad.

Finalmente, este estudio deja varias preguntas abiertas que no se han resuelto aquí, ¿Cómo lograr la sostenibilidad de este proceso en un contexto como el descrito a lo largo de esta investigación?, ¿Cómo se pueden resolver cuestiones económicas a nivel individual y de colectivo para dar garante de sostenibilidad en este aspecto?. En especial en este mundo actual, globalizado y mercantilizado donde el preponderante mercado limita el vuelo de este tipo de procesos desde la economía, entre otras formas, a pesar de ser de alto impacto y necesidad social.

SOMOS #CUERPOS GRAMATICALES

13EnLa13SinImpunidad

Para cerrar esta tesis quisiera incluir algo de la acción performática **Cuerpos Gramaticales**:

Cuerpos Gramaticales es una acción performática que busca realizar una catarsis individual y colectiva frente a los dolores que nos deja la guerra. En este caso, recordamos especialmente los abusos cometidos durante la Operación Orión que tuvo lugar el 16 de octubre de 2002. Trece años después, el 16 de Octubre de 2015, más de 100 personas nos sembraremos por seis horas, para luego compartir un espacio de mercados campesinos y música desde el Hip Hop y los sonidos afrofónicos de *Campo y Sabor*.

En el marco de Cuerpos Gramaticales se llevaron a cabo varios eventos:

1. Los días 23, 30 de septiembre y 3 de octubre: trabajo del cuerpo, preparándonos así para 16 de octubre.
2. El 26 de septiembre a partir de las 14.00 (2pm) en el auditorio de la Casa de la Memoria: un foro con diferentes actores en torno a la Escombrera con el fin de tejer espacios de entendimiento.
3. El 9 de octubre desarrollaremos una jornada de siembra con las Mujeres Caminando por la Verdad para construir en la Escombrera un monumento vivo a la memoria de aquéllos familiares que se encuentran desaparecidos. A partir de la elaboración de un Jardín vertical, donde cada materia conmemora cada ser querido, instalaremos *Plantas de la Memoria* en la Escombrera.
4. El 15 de octubre tendremos una jornada de trabajo con 25 organizaciones comunitarias que llevan procesos de resistencias en diferentes lugares del país, donde se realizarán diferentes acciones desde el Teatro del Oprimido y la Psicología de la Liberación propuesta por Edgar Barrero.
5. El 16 de octubre: Acción performática Cuerpos Gramaticales, Red de Mercados Campesinos y Concierto.

Canción (<https://www.youtube.com/watch?v=iiQdMqs6yek>)

CUERPOS GRAMATICALES (2015) - Ghido Mc, FL Mc, Fiiling Mc, Metan-O Mc

Yo soy Cuerpos Gramaticales

Yo soy Cuerpos Gramaticales

Yo soy Cuerpos Gramaticales

Yo soy Cuerpos Gramaticales

Cuerpos Gramaticales es otra forma de decir
que no le tenemos miedo al sonido de un fusil,
pues nos pueden matar y aquí vamos a seguir
alzando la voz de aquéllos que nos tocó ver morir,
somos la voz del niño que habla desde el más allá
que hoy grita justicia y no logra encontrar la paz.
Somos la voz de un pueblo que ha sido asesinado
Con un rifle golpeado y de sus tierras despojados.
Somos la semilla que se siembra en el dolor
Y que a pesar de todo va creciendo con amor
No soñamos con matar a quien nuestra gente mató,
Pues buscamos la verdad estando lejos del rencor.
No hay perdón por lo que hicieron,
Pues no olvidamos nada de aquello que sucedió
Escucha amigo mío no es posible perdonar,
A quien perdón nunca pidió.
Señor presidente queremos algo más
que un simple discurso donde se hable de la paz
Queremos educación pa' que esto pueda cambiar
Y no queremos más armas que sirvan para matar
No queremos más servicio militar, no más
Queremos un servicio estudiantil obligatorio
Para que no sea un mito ir a la universidad.
Así de esta manera, no volverá a pasar esa guerra
destructora
que nos viene jodiendo desde mucho tiempo atrás
Escucha sociedad Cuerpos Gramaticales hoy hace
memoria
Con el fin de hacer un cambio en esta cruda realidad.
Son seis horas que tenemos pa' pensar,
Mientras el cuerpo habla por aquéllos
que hasta hoy no sabemos dónde están
Por aquéllos que murieron al pasar la balacera,
por los cuerpos mutilados que yacen en la Escombrera
Hoy muchas personas con secuelas de la guerra
Hacemos con el sentir de la tierra,
Yeih,, con el sentir de la tierra,
ah, ¿cómo dice?

1960 cuerpos azotados,
humanos torturados, enterrados y olvidados
extrema derecha, extrema izquierda
sufriendo aquél pueblo campesino
ese que ellos volvieron mierda.
Financiación con narcotráfico
Problema del Caribe, Amazonas y Pacífico.
Ja, Colombia en guerra interna estalla,
Convirtiendo nuestra tierra en un campo de batalla,
No siendo más que una tierra de inocentes inertes,
Hoy la muerte se ha vuelto más fuerte,
Medios de comunicación dicen lo que no es.
Desapariciones son un juego de ajedrez,
Masacres indiscriminadas de civiles.
Desde 1960 hasta hoy ya fueron miles,
¡Bogotazo! Entre 3500 murieron,
porque estuvieron de pié e ideales defendieron.

Guerra interna cuerpos que resisten,
Víctimas que existen y no existen,
Balas suenan, duele ver
Cómo se van para no volver.
Madres lloran recuerdos viven,
Sueños nuevos la gente pide,
Vuelve a haber amanecer,
Se siembran rimas por el ayer.

Soy un cuerpo nauseabundo
Que camina sin consuelo en este mundo
Una marca imborrable de la vida
en la ladera que se esfuma en un segundo
Yo tu asesino,
el que no me enseñaron a ver,
ni a creer en el mañana
quien te dará un disparo rotundo
y hará que una escombrera sea tu cama
Soy regocijo de tu ser
el lugar en el cual nadie te encontrará
tu madre y tu familia angustiada
jamás te en un futuro te van a encontrar
Seré peón de los dueños de la tierra
Placer de las élites que se jalen
único disparo que confundirá la vida
y que llevarán la muerte con el silencio de una guerra
En el olvido de un pueblo como su tumba,
El mismo que elige a sus opresores
Asesinos que disparan armas de alto calibre
De donde salen balas que en oído zumban,
Mientras se sigue torturando y maltratando
Venas abiertas latinas,
Eres bueno, eres malo,
Dependiendo de cuál sea tu bando
O hacia dónde caminas,
¿Lo vieron?
La sociedad es boba
Mandato opresor juzgado después de muertos.
Ahora es normal, deshumanizar es moda.
Y después de tantos años erguidos en la cima,
Nuestro dador irreverente da vida.

Uoaah, la guerra psicológica continúa,
No para de denigrar, de rebajar la vida
Por intereses turbios hay cuerpos mutilados,
de desaparecidos,
con intenciones de infundir
miedos guardados en la memoria de esta historia
de guerra que nos aterra,
Cuerpos Gramaticales es una forma de hacer
movimiento,
De protesta, de decir que nos molesta
La violencia, la combatimos con poesía
Con Agroarte sembramos como aporte a la tierra
En esta misma escarbamos y recordamos
Debajo de esta quedaron muchos de nuestros hermanos
A los que rendimos tributos con el canto
para alivianar el llanto.
Yo me resisto al olvido,
aún quedan preguntas
como ¿con qué?
se puede reparar al ser amado que se ha dio
a manos de aquél que le ha masacrado.
Preguntas que no logro contestar.
Sólo queda oponer resistencia
Y sembrar consciencia,
Y sembrar consciencia.

Guerra interna cuerpos que resisten,
Víctimas que existen y no existen,
Balas suenan, duele ver
Cómo se van para no volver.
Madres lloran recuerdos viven,
Sueños nuevos la gente pide,
Vuelve a haber amanecer,
Se siembran rimas por el ayer.

**Unión entre Comunas,
Ghido Mc,
FL Mc,
El Metan-O
Filling
Sueños Reales Records**

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2001). Más allá de los derechos del hombre, ¿qué es un campo? En *Medios sin fin, notas sobre la política* (pp. 21–43). Valencia, España: Pre-textos.
- Agencia de prensa del Instituto Popular de Capacitación, adscrita al Observatorio de Derechos Humanos del IPC, & Humanos del IPC. (s.f.). *Desplazamiento intraurbano en Medellín: cíclico e invisible*. Instituto Popular de Capacitación (IPC).
- Álvarez, L. F. (2014). *Agroarte: memoria colectiva desde la educación artística y agroambiental en San Javier N° 1 comuna 13 de Medellín, Colombia*. Universidad de Antioquia. Facultad de Artes, Medellín, Colombia.
- Andrade, J. A. (2010). Mujeres, niños y niñas, víctimas mayoritarias del desplazamiento forzado. *Orbis. Revista Científica Ciencias Humanas*, 6(16), 28–53.
- Aparicio, J. R. (2012). Los desplazados internos: entre las positividades y los residuos de las márgenes. *Revista de Estudios Sociales*, 43, 108–119.
- Arango, G., & Pérez, C. (2008). Atrapar lo invisible. Etnografía audiovisual y ficción. *Anagramas*, 6(12), 129–140.
- Ardèvol, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video*. Universidad Autónoma de Barcelona. Tesis doctoral, Barcelona, España.
- Ardèvol, E. (1997). Representación y Cine Etnográfico. En *Representación y Cine Etnográfico* (pp. 125–168). Quaderns de L'ICA. Num. 10.

- Ardila, L. (2014, Septiembre 18). El top 10 del debate del paramilitarismo. Consultado el 10 de junio de 2015: <http://lasillavacia.com/historia/el-top-10-del-debate-del-paramilitarismo-48625>
- Arenas, L. (2008). Ojos opacos. Una indagación sobre la figura de la víctima en el relato fotográfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 12, 1–21.
- Baer, A., & Schnettler, B. (En Prensa). Hacia una metodología cualitativa audiovisual El video como instrumento de investigación social. En Aldo Merlino (Ed.), *Investigación Cualitativa en las Ciencias Sociales: Temas y problemas* (pp. 1–38). Buenos Aires.
- Balibar, E. (2000). Sujeción y subjetivación. En Ardití, Benjamin, *El reverso de la diferencia, identidad y política* (pp. 181–195). Caracas: Nueva sociedad.
- Beltrán-Cuartas, A. M. (2015). *Notas de Campo*. Medellín.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2008). Sobre el Concepto de Historia. En *Walter Benjamin Obras* (Vol. 1, pp. 303–318). Madrid: Abada Editores S.L.
- Biella, P. (2009). Visual Anthropology In A Time of War. En Strong, M. & Wilder L. (Eds.), *Viewpoints: Visual Anthropologists at Work* (pp. 141–180). Austin, Texas: The University of Texas.
- Britto, D. (2010). El desplazamiento forzado tiene rostro de mujer. *La Manzana de La Discordia*, 5(1), 65–78.
- Caro, O. A., & Rojas-Páez, G. (2012). Nota editorial El precio de ser rapero en la Comuna 13. *Revista Facultad de Derecho Y Ciencias Políticas*, 42(117), 345–346.

- Castellanos, D. E. (2012). ¿Qué es lo exótico hoy? Representación e imagen de lxs sujetos con identidades y cuerpos transitorios. *Revista Sans Soleil - Estudios de La Imagen*, (4), 22–29.
- Castilblanco, G. (2005). RAP Y PRÁCTICAS DE RESISTENCIA: UNA FORMA DE SER JOVEN. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas. *Tabula Rasa*, 3, 253–270.
- Cavalletti, A. (2010). *Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.
- Chamorro, A., Donoso, J. P., & Kunstmann, W. (2006). Aportes de la antropología visual aplicada a la construcción colectiva de memorias sociales y políticas en la posdictadura chilena. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 7, 19–30.
- Clifford, J. (1988). Sobre la autoridad etnográfica. En *Dilemas de la Cultura* (pp. 39–77). Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- CNRR, & Grupo de Memoria Histórica. (2011). *La huella invisible de la Guerra Desplazamiento forzado en la Comuna 13*. Bogotá, Colombia: Taurus Pensamiento.
- Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento (CODHES). (2013). *El Desplazamiento Forzado y la Imperiosa Necesidad de la Paz. Informe de desplazamiento 2013*.
- D'Ávila, M. I., & Revollo, C. (2012). Desplazamiento y “nuevas” identidades en la migración. *TRAMAS*, 37(23), 13–31.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

- Fabian, J. (1983). *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Other* (pp. 105–141). New York: Columbia University Press.
- Facundo, A., & Vásquez, C. (2008). Nuevos discursos, viejas prácticas: La participación masculina en materia de anticoncepción en el contexto bogotano. *En Presentado en la reunión Fazendo Género*.
- Foucault, M. (1996). Undécima Lección 17 de marzo de 1976. En *Genealogía del racismo* (pp. 193–214). Buenos Aires: Altamira.
- Foucault, M. (1998). *La historia de la Sexualidad I: La voluntad de Saber*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A.
- Foucault, M. (1999). La locura y la sociedad. En *Ética, estética y hermenéutica. Obras esenciales* (Vol. III, pp. 73–95). Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- Garcés, Á. (2009). Etnografías vitales: Música e identidades juveniles. Hip hop en Medellín. *Folios 21 Y 22*, 125–140.
- Garcés, Á. (2010). Culturas juveniles en tono de mujer: Hip hop en Medellín (Colombia). *Revista de Estudios Sociales*, 39, 42–54.
- Garcés, Á. (2011). Juventud y comunicación Reflexiones sobre prácticas comunicativas de resistencia en la cultura hip hop de Medellín. *Signo Y Pensamiento*, 58(3), 108–128.
- García, D. (2013). Anotaciones biopolíticas en la ciudad: Sobre Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica de Andrea Cavalletti. *Revista de Estudios Urbanos Y Ciencias Sociales*, 3(2), 153–158.
- González, E., Molina, T., Montero, A., Martínez, V., & Leyton, C. (2007). Comportamientos sexuales y diferencias de género en adolescentes usuarios de

- un sistema público de salud universitario. *Revista Médica de Chile*, 135(10), 1261–1269.
- González, I. C. (2013). *Representaciones de lo invisible. Cartografías y sonoridades del espacio en disputa en la Comuna 13 y el Corregimiento 60 de Medellín entre los años 2011 y 2012*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Sede Ecuador. Programa Antropología 2010-2012, Quito, Ecuador.
- González Ramírez, I. (2014, Noviembre 11). Rimadas para sobrevivir a una ciudad. *Semana Sostenible*, 100–103.
- Grau, J. (2008). El Audiovisual como cuaderno de campo. En A. Vila (coord.), *Documentos CIDOB. Dinámicas Interculturales* (pp. 13–30). Barcelona, España: CIDOB Ediciones.
- Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. (2009). *Memorias en tiempo de guerra Repertorio de iniciativas*. Colombia: .Punto aparte editores.
- Guarini, C. (2010). Baldosas contra el olvido: las prácticas de la memoria y su construcción audiovisual. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 15, 126–144.
- Guber, R. (2001). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
- Gutiérrez, M. (2012). ANTROPOLOGÍA VISUAL Y MEDIOS DIGITALES: Nuevas perspectivas y experiencias metodológicas. *Revista de Antropología Experimental*, 12(8), 101–112.
- Guzmán, P. (1998). El guión documental. *Revista Viridiana*, 1–13.
- Hall, S. (1997). Introduction. En S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 1–11). Londres: Sage Publications.

- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En Stuart Hall y Paul du Gay (Com.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13–39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Ecuador, Colombia, Perú: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Pontificia Javeriana; Instituto de Estudios Peruanos; Envió Editores.
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (2001). Etnografía. Métodos de investigación (pp. 39–69). Barcelona: PAIDÓS.
- Haraway, D. (1991). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp. 313–346). Madrid: Cátedra.
- Hincapié, A. (2014). El Hip Hop: Una práctica corporal que territorializa la ciudad de Medellín. *Poiésis-Revista Do Programa de Pós-Graduação Em Educação*, 8(14), 385–402.
- Ibarra, M. E. (2007). Transformaciones y fracturas identitarias de las mujeres en la acción colectiva por la paz. *La Manzana de La Discordia*, 4, 73–84.
- MacDougall, D. (2009). Cinema Transcultural. *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, 9, 47–88.
- Martínez, F. (2009). *Identidad y desplazamiento forzado: el tránsito y la resignificación de sí mismo y de los otros próximos*. Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud alianza de la Universidad de Manizales y el CINDE, Manizales, Colombia.

- Medley-Rath, S. R., & Simonds, W. (2010). Consuming contraceptive control: gendered distinctions in web-based contraceptive advertising. *Culture, Health & Sexuality, 12*(7), 783–795.
- Mies, M., & Shiva, V. (1998). *La praxis del ecofeminismo. Biotecnología, consumo, reproducción*. Barcelona, España: Icaria.
- Parra, L. A. (2014). *Entre puntadas, palabras y duelos, las “Tejedoras de sueños” en Mampuján aportan a la construcción de paz*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Trabajo Social, Bogotá, Colombia.
- Pérez Declerq, A. M. (2012). Una mirada antropológica sobre los ideales normativos de género en la promoción del (auto) cuidado relativo a la anticoncepción. *Dos Puntas, 6*, 91–102.
- Piault, M. (2002). Capítulo 1-4. En *Antropología y Cine* (pp. 13–67). Madrid: Cátedra.
- Pink, S. (2011). Digital Visual Anthropology: Potentials and Challenges. En Marcus Banks & Jay Ruby (Eds.), *Made to Be Seen Perspectives on the History of Visual Anthropology* (pp. 209–233). Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Poole, D. (2000). Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes (pp. 11–35, 135–175). Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo.
- Ramírez, M. H. (2001). El impacto del desplazamiento forzado sobre las mujeres en Colombia. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM [En Línea]*. Consultado el 11 de junio de 2015: <http://alhim.revues.org/531>

- Riaño, P. (2005). Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. *ICONOS*, 21, 91–104.
- Riaño, P. (2006). *Jóvenes, memoria y violencia en Medellín: Una antropología del recuerdo y el olvido*. Universidad de Antioquia. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Ricoeur, P. (1999). La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido. En *Ricoeur Paul*. Universidad Autónoma de Madrid. Arrecife, España.
- Rivera, M. (2012). *Sueños de mayo : la etnoficción como metodología para entender el fenómeno onírico entre los tiempos de San Pedro Nexapa en el estado de México*. Maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico; FLACSO Sede Ecuador, Quito.
- Ruby, J. (1996). Antropología Visual. En David Levinson y Melvin Ember (Ed.), *Enciclopedia de Antropología Cultural* (Vol. 4, pp. 1345–1351). New York: Henry Holt y Cía.
- Scott, J. W. (2011). Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis? *La Manzana De La Discordia*, 6(1), 95–101.
- Shiva, V. (2006). *Manifiesto para una Democracia de la Tierra. Justicia, sostenibilidad y paz*. Barcelona: Paidós.
- Taquini, G. (1987). Los documentales de Jorge Prelorán: un cine antropomórfico. En *El Cine Documental Etnobiográfico de Jorge Prelorán*. (pp. 31–42). Buenos Aires: Búsqueda.

- Vásquez, D., & Beltrán Cuartas, A. M. (2014). *Traer un pedacito del campo a la ciudad*". *Las plantas como memoria viviente en el barrio San Javier, Medellín*. Quito, Ecuador. [Mimeógrafo no publicado].
- Vélez, G., & Valencia, M. P. (1997). De las cenizas del desplazamiento forzoso resurge la vida y la esperanza. *Revista Semillas*, 9, 27–30.
- Vidal, T., & Pol, E. (2005). La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de Psicología*, 36(3), 281–297.
- Zizeck, S. (2001). La subjetivación política y sus vicisitudes. En *El espinoso sujeto, el centro ausente de la ontología política* (pp. 183–259). Buenos Aires: Paidós.

ENTREVISTAS

AKA, 21 de abril de 2015

Flor Yepes Ramírez, 27 de marzo, 6 y 15 de abril de 2015

Marghoth Trinidad Ramírez, 16, 21 y 29 de abril de 2015

Margoth Yepes Ramírez, 13 de abril de 2015

Michael Andrey Yepes Ramírez, 30 de abril de 2015

Sofía Díaz Yepes y Ana María Yepes Ramírez, 16 de abril de 2015

Brayan Stiven – FL Mc, 21 de abril de 2015

Andrés Gallo – Gota Mc, 26 y 27 de marzo, 13 de abril de 2015

Entrevista niñxs:

Laura, Esteban y Ana María Yepez Ramírez, 26 de abril de 2015

ANEXOS

Anexo 1. Cronología del Control Territorial en la Comuna 13 por diferentes Grupos Armados (elaboración propia).



Tabla 1. Actores Armados en la Comuna 13 y su corriente ideológica (elaboración propia).

Años	Grupo Armado	Corriente Ideológica
1985	<i>Las Milicias América Libre</i> <i>Las Milicias Populares de Occidente</i> ELN (Ejército de Liberación Nacional)	"Justicia Privada" (Derecha o Izquierda) "Justicia Privada" (Derecha o Izquierda) Guerrilla Izquierda
1990s	CAP (Comandos Armados del Pueblo) ELN (Ejército de Liberación Nacional) FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) Fuerzas Armadas de Colombia Autodefensas Unidas de Colombia (AUC)	"Justicia Privada" (Derecha o Izquierda) Guerrilla Izquierda Guerrilla Izquierda Estado – Paramilitarismo Paramilitarismo Ultraderecha
2000s	ELN (Ejército de Liberación Nacional) FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) Fuerzas Armadas de Colombia Autodefensas Unidas de Colombia (AUC)	Guerrilla Izquierda Guerrilla Izquierda Estado – Paramilitarismo Ultraderecha Paramilitarismo Ultraderecha
2000s- Hoy	Paramilitares Bandas Criminales (BACRIM) Fuerzas Armadas Colombia	Ultraderecha Ultraderecha – Delincuencia Estado – Paramilitarismo