

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA
CONVOCATORIA 2010-2012**

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

**FOTOGRAFÍAS FAMILIARES: RECONSTRUCCIÓN DE LAS MEMORIAS
ALREDEDOR DE LA VIOLENCIA EN EL BARRIO VILLA NIZA EN LA
CIUDAD DE MEDELLÍN-COLOMBIA**

DUVAN ALEXIS LONDOÑO VILLADA

ABRIL 2013

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES

SEDE ECUADOR

PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA

CONVOCATORIA 2010-2012

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

**FOTOGRAFÍAS FAMILIARES: RECONSTRUCCIÓN DE LAS MEMORIAS
ALREDEDOR DE LA VIOLENCIA EN EL BARRIO VILLA NIZA EN LA
CIUDAD DE MEDELLÍN-COLOMBIA**

DUVAN ALEXIS LONDOÑO VILLADA

ASESOR DE TESIS: HUGO BURGOS

LECTORAS: GABRIELA ZAMORANO; MARÍA ELENA BEDOYA

ABRIL 2013

DEDICATORIA

A mis muertos, a los muertos de ellos, a los muertos de todos.

A los sabios mambe y ambil, plantas que con su poder lograron que estas palabras
sanaran el espíritu.

A mi madre que su esfuerzo me ha permitido crecer y mi familia que ha creído en mí.

A la flaca, su compañía ha sido vital en este camino escarpado de la memoria.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a las personas que me acompañaron en este proceso, especialmente a mi familia en cabeza de mi madre Consuelo Londoño, mi tía Flor Londoño y mis primas Claudia Quintero y Ubiely Vélez, que con sus testimonios se atrevieron a romper muchos años de silencio. A los vecinos de mi barrio que me permitieron indagar en sus álbumes fotográficos, especialmente a las familias de Gloria Díaz, doña Rosalba Vélez, al fotógrafo Albeiro Gallo y Augusto Restrepo y sus amigos; sus relatos e interlocución tejieron este escrito.

A FLACSO-Ecuador, a su Programa de Antropología Visual y a su Coordinación de Investigación, por su apoyo y acompañamiento. Al profesor Xavier Andrade por su confianza, al profesor Eduardo Kingman por creer en mi proceso, a la profesora Marisol Cárdenas por su respaldo. A Gabriela Zamorano profesor del Colegio de Michoacán, mi más sincero GRACIAS, sus asesorías, comentarios y palabras de aliento guiaron este trabajo. Al profesor Hugo Burgos de la Universidad de San Francisco de Quito por su paciente asesoría y acertadas preguntas.

En Quito mi gratitud a los habitantes de mi ranchito paisa a Leonardo García por su acogida, compañía y enseñanzas, a Diego Carreño por su buena energía, a Karla Ballesteros por sus divertidos despistes, Cesar Bedoya y Tania Fernandez por abrir camino y nuestra casera doña Marta por abrir las puertas de su casa. A todos los cocineros y comensales que pasaron por allí, al igual que nuestros visitantes. A mis compañeros de maestría, que gran experiencia compartir clases con ustedes.

En Medellín, a Catalina Tobón su cariño, apoyo y entrega fueron vitales, a Laura Alzate por su escucha atenta. A los compañeros de la Corporacion Pasolini en Medellín, en especial a Germán Arango y Camilo Perez mis mayores aprendizajes se han forjado con ustedes. Mi reconocimiento a muchos otras personas que a lo largo de la vida me han brindado su apoyo para llegar a este punto, sin duda esto fue posible por la energía colectiva que se acumulado por tantos años, las misma que permite revisar el pasado, para transformar el presente, pensando en el futuro.

ÍNDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN.....	7
CAPÍTULO I.....	8
INTRODUCCIÓN.....	8
Mi problema	10
Mi método	16
CAPÍTULO II.....	23
VIOLENCIA, MEMORIA Y FOTOGRAFÍA, PERSPECTIVAS TEORICAS.....	23
La(s) violencia(s) en la antropología.....	23
Los límites de la antropología de la violencia	25
Perspectivas desde las ciencias sociales a la violencia en Colombia.....	30
El espacio de la violencia	33
Significar la memoria	35
Memorias individuales, memorias colectivas.....	35
Enmarcar la memoria	38
Memorias locales, memorias específicas.....	41
Fotografía: develar violencias, detonar memorias.....	42
Leyendo el álbum familiar.....	46
Enmarcar la fotografía	49
CAPÍTULO III	51
FOTOGRAFÍAS FAMILIARES: IMÁGENES PARA PROVOCAR LA MEMORIA	51
Fotografías sueltas: memorias fragmentadas.....	51
Evidencia de una ausencia.....	53
El antes y después de la foto.....	57
Llegar al barrio: armar el álbum, armar narraciones	60
Documentos oficiales: certificar la dignidad	61
Nacer para ser fotografiados: imágenes para vernos crecer	65
Ellas nos hacían tomar las fotos	68
Todos entran en el encuadre	70
Guardar las imágenes para poder olvidar	71

Lo que hay en la foto no es importante	72
El afuera de la casa, el afuera del encuadre	73
La presencia de la muerte	75
Una fotografía para transitar al olvido.....	82
En el álbum no hay fotos repetidas, hay historias que se asemejan	84
Historias que se repiten	84
Posar para estar afuera.....	85
La última foto	87
CAPÍTULO IV	92
EL TELON DE FONDO DE LA VIOLENCIA.....	92
Fotografiar el paisaje, entre la calma y el miedo.....	92
Retratar la tranquilidad	94
Fotografías que no existen.....	100
Retratar el miedo.	102
El telón de fondo: lo que antecede para fotografiar la muerte.....	105
Un retrato inesperado	105
Dos fotografías del mismo lugar	110
La casa juvenil, una alternativa a la violencia.	113
CAPÍTULO V	116
FOTOGRAFIAR LA MUERTE	116
La rutina de Gallo: fotos comunes y corrientes.....	116
Fotos comunes y corrientes: retratar los eventos familiares.....	122
Fotos de rutina: retratar el afuera.....	123
Fotografiar la violencia: normalizar la violencia.....	125
La fotografía como huella: presencias-ausencias	128
Evidenciar el horror de la violencia.....	131
Fotografiar a los muertos: exaltar la muerte.....	134
Resurgimiento de la fotografía post-mortem.....	134
“Hay veces que los difuntos dan más plata que los vivos”	136
Imágenes para ir “al más allá”	140
Tres imágenes para concluir	146
BIBLIOGRAFIA	152

RESUMEN

Esta etnografía trata sobre las memorias alrededor de los eventos que dan cuenta de la violencia continua que históricamente han vivido los habitantes del barrio Villa Niza en la ciudad de Medellín-Colombia. Se parte desde sus particularidades de poblamiento, en muchos casos provocado por la violencia política en la década 1950, pasando por las violencias que se viven en el presente, producto de la confrontación entre grupos armados, que han fragmentado los procesos sociales, y al tiempo han surgido estrategias de supervivencia y resistencia al conflicto armado.

Se hace una reflexión sobre los usos de la memoria, las representaciones de la violencia, el valor socio-cultural de las imágenes, a través de la interpretación de fotografías familiares, entre las que se incluye la historia de mi familia como un ejercicio auto-etnográfico, como estrategia de metodológica de aproximación a las memorias, narraciones y experiencias de mis interlocutores. La fotografía desde una perspectiva de la antropología visual, se constituye en este proyecto en una herramienta metodológica que busca a través de eleccitar o provocar memorias que han sido invisibilizadas y silenciadas por distintas formas de violencias, al tiempo el ciertos usos de las imágenes por parte de esta comunidad han forjado estrategias de re-significación del pasado, para pensar el presente.

CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN

Villa Niza, el barrio donde nací y crecí hace 28 años, se colma de silencio al mediodía en los días de semana. La quietud del cielo parece hacer armonía con las calles, el batear sordo de las cortinas y la oscuridad de las puertas entreabiertas de las casas. Esta imagen cuasi fantasmal es para mí el reflejo exacto de lo que es nuestra memoria como habitantes de este lugar: entre el agitación de las labores cotidianas, los colores intensos de los frentes de nuestras casas, el estallido de voces, gritos y equipos de sonido, el silencio se cuele con toda su fuerza, y lo más increíble aún, en la plena claridad del día. Ese silencio es la muerte, pasada, latente, pero que hemos querido no romper, conservar, dejar que nos visite día a día con su tensa calma.

Mi intención como investigador es poder comprender ese silencio, sus motivaciones, sus tonos, y como habitante del sector, abrir caminos que permitan romperlo. Mi herramienta, el dispositivo que desde hace casi diez años ha alimentado mis sueños: la fotografía, cargada del vacío y la saturación misma que nos presenta la realidad. Con ella, mi otra gran pasión, la etnografía, que no es para mí más que una conversación profunda, meditada, revisitada, remirada. Quiero aclarar que no me considero fotógrafo profesional, para mí la fotografía fue una casualidad que me permitió ver el mundo desde otro lugar, y evadirme del lugar común de la violencia, donde son situados muchos jóvenes de la ciudad, especialmente los que habitan los barrios periféricos.

De esta forma, el hacer imágenes a través de la física de la luz, se convirtió en un instrumento para pensar y hacer, que desde niño, cuando jugaba con una pequeña cámara familiar sin rollo, me permitió desde la imaginación encuadrar calles, casas, paisajes, personas y situaciones que se fueron almacenando en mi memoria. Ha sido a raíz de ese jugar a retratar mi familia, mis vecinos, mi barrio, lo que me ha motivado a escudriñar en los álbumes familiares, buscando esas imágenes que habitan en mi memoria y que posiblemente se encuentren alojadas entre las páginas, cajas o fundas en que son guardadas.

La etnografía, o para ser más preciso, la antropología, resulta un campo de conocimiento ideal para reflexionar sobre el entorno social que ha condicionado mi quehacer como sujeto, aunque debo confesar que llegué a ella ante la imposibilidad

económica de estudiar fotografía. Desde entonces, he procurado mantener un diálogo entre ambas, no tanto para conciliar lo disciplinar con lo pasional, más bien para posicionar dos formas de ver y explicar el mundo, que me han permitido re-pensar, re-significar y re-elaborar la forma en que me relaciono con esos *otros* con los cuales comparto una realidad. En esa medida, esta etnografía explora ese entorno inmediato de mi familia, mis vecinos, mi barrio, que ha sido trastocado y transformado por los procesos de violencia que ha vivido mi ciudad, y en general mi país en las últimas tres décadas.

Estos procesos, han afectado con intensidad nuestra cotidianidad y las formas de relacionarnos como sujetos, dejando a su paso una estela de muerte y dolor continuos en el tiempo, que nos ha habituado al silencio, y con ello a no buscar respuestas eficaces que permitan tramitar la ausencia, la desesperanza y el miedo que dejan los vejámenes de la violencia. De ahí que considere esta investigación como una *etnografía necesaria*. Necesaria no tanto por abordar el tema de la violencia; es necesaria, para mí, porque a partir de ese recorrer, observar, indagar en el barrio, he explorado mis recuerdos y en ellos identificado mis angustias, dolores, rabias y preocupaciones de ese vivir cotidianamente la violencia. Es necesaria porque en el caso de mi familia, la violencia ha entrado en nuestra casa y nos ha quitado la palabra, así como les ha quitado la vida a varios de mis familiares. Es necesaria porque ese carácter constante de la violencia en el barrio, nos ha hecho creer que se trata de un hecho normal y a veces, incluso necesario.

En el ámbito de la antropología esta *etnografía necesaria* le apunta a la búsqueda de nuevas formas de abordar las memorias, en especial, aquellas que surgen de los procesos de violencia que históricamente han sitiado a países como Colombia, donde se hace imperante comprender, en marco de un conflicto armado, los sufrimientos acaecidos por las víctimas y como estos se han transformado en memorias silenciosas de una violencia continua, que como señalare a lo largo de este texto, se instauró en la cotidianidad hasta el punto de normalizarse. Mi reto y apuesta académica es poder entender el sufrimiento, el dolor, el terror, desde una antropología que explore las complejas relaciones y posiciones que se establecen entre los sujetos (Riaño, 2006). Es necesario, como lo propone Veena Das, una antropología que comprenda, desde la experiencia del *otro*, cómo el dolor, el sufrimiento, provocado por los actos de violencia son un medio para la creación de memorias, al tiempo que se arriesgue a confrontar la

capacidad que puede tener el dolor de incomunicar y con esto de destruir el sentido de comunidad (Das, 2008).

En este sentido, el uso que hago de la fotografía familiar busca consolidar en el desarrollo de antropología visual contemporánea, una herramienta que le permita, desde el campo no solo etnográfico sino también conceptual, encontrar nuevos caminos de interpretación y análisis, que le posibiliten acercarse a procesos sociales. De esta forma, la fotografía familiar, por su carácter personal e intimista, se constituye en un medio de provocación de estas memorias que no son invisibles al trabajo de campo tradicional, a partir de las narraciones que estas suscitan, las cuales rompen con los silencios instaurados. Al tiempo está permite, desde el método etnográfico, explorar las posibilidades del uso de las imágenes para comunicar la experiencia del dolor entre individuos, posibilitando el surgimiento -retomando a Veena Das- de una comunidad moral que cuestione el continuo de la violencia (Ibíd.).

Mi problema

Mi barrio, Villa Niza, está ubicado en la comuna dos al nororiente de la ciudad de Medellín. Se construyó como parte de un proceso de organización urbanística que tenía como fin la reubicación de familias que entre 1950 y 1960, se habían desplazado desde otras regiones de Colombia. Estos procesos de desplazamiento fueron motivados por diversas razones, pero se resaltan dos causas fundamentales. La primera tiene que ver con los procesos económicos que se venían dando producto del auge industrial de la ciudad. Es importante señalar que Medellín es la segunda ciudad del país en términos de importancia económica, y esto ha generado un foco de interés para muchas familias que han buscado mejores condiciones económicas frente a la crisis de empobrecimiento del sector rural.

La segunda razón, se dio por el surgimiento de lo que se conoció como el fenómeno de “La Violencia”, desatada por la guerra entre los dos principales partidos políticos del país, liberal y conservador. Violencia que parte de esta tensión de partidos iniciada en la tercera década del siglo XX y estalla en confrontación bélica a partir del asesinato en el año 1948 del principal líder liberal de aquella época, Jorge Eliécer Gaitán, ocurrido en la ciudad de Bogotá. Este acontecimiento es considerado uno de los más importantes de la memoria histórica de Colombia del pasado siglo XX. Este

fenómeno repercutió inicialmente en la capital del país, en los hechos que se conocieron como “El Bogotazo”, pero sus efectos más fuertes, los sufrieron fundamentalmente los habitantes de las zonas rurales de gran parte del territorio colombiano, provocando que desde los bandos en disputa, se dieran asesinatos sistemáticos, masacres y desplazamientos forzados.

Por estas circunstancias, miles de familias se movilizaron desde diversos territorios que eran asediados por los grupos armados en conflicto, ubicándose en asentamientos provisionales en las principales ciudades, espacios que se convirtieron en zonas marginales. Para tratar de mitigar esta situación, para la década de 1960 la administración del municipio de Medellín construyó barrios como Villa Niza, como una estrategia urbanística que buscaba contener el crecimiento desbordado de la ciudad. Con esta propuesta se dio solución a un problema de vivienda; sin embargo, no se daba respuesta a las demás necesidades que tendrían las familias que llegaron a habitar el barrio, perpetuando así su condición marginal.

Esta situación, sumada a la falta de servicios básicos que garantizaran mejores condiciones de vida, llevó a que se dieran y consolidaran relaciones de solidaridad y vecindad para afrontar de manera colectiva las dificultades que se hacían comunes a muchos. Al tiempo, las condiciones extremas de pobreza, dieron lugar al surgimiento de otras formas de violencia, entre las cuales se destacaban la violencia intrafamiliar, las riñas entre vecinos, y pequeños grupos de asaltantes que tenían como lugar de trabajo el centro de la ciudad y algunos barrios de élite.

Para finales de la década de 1970, el conflicto armado comenzó a hacer presencia de manera directa en las principales ciudades de Colombia. En Medellín esto se hizo más notorio en los barrios populares de la zona periférica. En el caso del barrio Villa Niza, esto se vería reflejado en la conformación, con fines delincuenciales, de grupos de jóvenes denominados “combos”, muchos de los cuales hicieron parte de las estructuras criminales de las organizaciones de narcotráfico, con el ejercicio de prácticas como el sicariato y expendio de drogas, que le darían continuidad a los procesos de violencia antes mencionados.

Como respuesta, para finales de la década de 1980, muchos habitantes se organizaron en grupos de autodefensas, las cuales se dieron a conocer como milicias urbanas. En un principio no guardaban relación con las guerrillas de izquierda FARC-

EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- Ejército Popular) y ELN (Ejército de Liberación Nacional), aunque si partían del modelo de campamentos guerrilleros del movimiento 19 de Abril (M-19), el cual hizo presencia en el extremo oriental de la ciudad para la década de 1970. Esto conlleva a confrontación de grupos armados (milicias, delincuencia común y narcotraficantes), en una disputa por la ocupación, control y dominio de los territorios, que derivó en una guerra que dejó, para inicios de la década de 1990, uno de los registros más altos de muertes violentas. Estas condiciones provocaron que la vida en el barrio se caracterizara por una relación cercana con la muerte; la violencia se hizo una constante en las familias: *“por aquí son contaitas las casas donde no habido luto”* (Estrada y Gómez 1992: 40). Esto dejó una cicatriz en la memoria; la pérdida de seres queridos y el dolor ante su ausencia, se convertiría en un común denominador de la experiencia colectiva.

Ante el desbordamiento de la violencia, para mediados de la década de 1990 el gobierno nacional inicia procesos de paz con las milicias y asume la desmovilización de sus miembros, con el fin de darle una solución pacífica a la violencia que por varios años se vivió en los barrios periféricos. Pero este proceso desconoció a las víctimas producto del enfrentamiento entre grupos armados, el ajusticiamiento de personas bajo la lógica de la “limpieza social”, y el destierro de familias acusadas de participar o apoyar alguno de los bandos en disputa. Estas particularidades llevaron a que tiempo después se recrudeciera el conflicto, producto de ajustes de cuentas por parte de personas que fueron víctimas por alguno de los bandos, reconfigurando nuevos grupos armados.

De esta manera el desmonte de organizaciones armadas, ya sea a través de negociación y/o sometimiento a la justicia, o por el aniquilamiento del contrario, transformó los barrios en espacios en disputa constante. La violencia se convirtió en un proceso continuo donde un grupo de delincuencia común retomaba y dominaba un territorio, pero éste era nuevamente confrontado por otro actor. Para el año 2000 los grupos paramilitares entraron con mayor fuerza a Medellín, asumiendo el control militar y político de los barrios periféricos. Nuevamente el gobierno nacional interviene para la mitad de la década del 2000, proponiendo otro proceso de paz que tiene un alcance de mayores proporciones, porque logra, en teoría, desmovilizar gran parte de la estructura paramilitar en todo el país. Al igual que diez años atrás, barrios como Villa Niza

vivieron una tensa tranquilidad, ya que si bien se podía reconocer una disminución en la intensidad del conflicto, las muertes violentas seguían dándose de manera sistemática y cotidiana.

Es importante señalar que bajo este proceso de desmovilización de paramilitares, a diferencia de lo que sucedió en procesos similares con otros grupos armados, el Estado reconoció a las víctimas del conflicto: con ellos buscó hacer una reparación de sus derechos y creó políticas alrededor de sus memorias. Sin embargo este proceso fue selectivo frente a grupos poblacionales que padecieron la violencia, la forma en que se dio y las épocas en que ocurrió, lo que generó un olvido oficial, invisibilización y silenciamiento de otras memorias igualmente afectadas. Desde el año 2009, la situación de violencia en la ciudad se agudizó, a causa de las disputas entre grupos armados por territorios antes ocupados por las estructuras paramilitares. Muchos de estos grupos se conforman por desmovilizados reincidentes, constituidos en lo que las instituciones de seguridad y los medios de comunicación han denominado *bandas criminales* (BACRIM). Esto ha generado una tercera ola de violencia, dejando por tanto, nuevas víctimas del conflicto.

Frente a este contexto de violencias continuas, comunidades como la del barrio Villa Niza han optado por diferentes posicionamientos, que pueden ser entendidos en el marco de estrategias de supervivencia y resistencia. De un lado se pueden reconocer dinámicas de normalización de la violencia a través de una justificación por parte de los habitantes de las acciones punitivas cometidas por diferentes grupos de autodefensas y delincuenciales, así mismo de historias de largos silencios frente a maltratos cometidos por diversas formas de violencia, o en oposición, decenas de personas asesinadas por tener modos de pensar diferentes y no querer doblegarse al poder del grupo armado de ese territorio. Pero de otro lado, se han liderado propuestas de exigencia a gobiernos tanto locales como nacionales, buscando un mayor reconocimiento de estas zonas de la ciudad, a partir de la movilización y producción estética en contra de la violencia y de generación de diferentes formas de organización social (Riaño, 2006:105).

Esta problemática de violencia ha generado a lo largo de un continuo histórico diversos interrogantes, y con esto, una variedad de perspectivas de abordaje académico. Para los intereses que atañen a esta investigación, me pregunto: ¿Cómo los habitantes del barrio Villa Niza relatan y re-significan su pasado de violencia (período desde 1980

hasta 2011) a partir de sus álbumes fotográficos familiares? Esta pregunta implica indagar sobre ¿Qué tipo de memorias y olvidos ha construido esta violencia continua, plagada de distintos actores? ¿Cómo son evidenciados en los álbumes familiares? ¿Qué tipo de prácticas o acciones logran poner en marcha los sujetos para encararlas? Para hacerlo, se acude a los álbumes como objeto y al tiempo como lugar etnográfico. La fotografía familiar se constituye como una herramienta de análisis e interpretación, que además opera como soporte de la memoria, en la medida que se pueda vincular a lo que Halbwachs denomina los marcos sociales de la memoria: lenguaje, tiempo y espacio, desde donde se evoca la cohesión del grupo familiar (Dornier-Agbodjan, 2004: 123-124).

En el caso de Villa Niza, la fotografía familiar y social ha retratado la cotidianidad, y con ella los cambios que por décadas han delimitado la forma de representar una existencia ligada a un ámbito social, histórico y político, los cuales se hacen evidentes en lugares y personas que constantemente rememoran los momentos del pasado como forma de reconfigurar el presente. De este modo se busca hacer una reflexión sobre los usos de la memoria, las representaciones de la violencia, y el valor social y cultural de las imágenes, a través de la historia de los habitantes del barrio - entre esas mi historia personal y familiar- desde la cual se relata un pasado minado por el poder devastador de la violencia, pero al tiempo las luchas por preservar el recuerdo de lugares, personas, objetos, eventos, y narraciones orales que intentan hacer significativo su futuro (Riaño, 2006: xl).

Propongo como objetivo general el comprender los relatos y re-significaciones de las memorias alrededor de la violencia (período 1980 a 2011) de los habitantes del barrio Villa Niza de la ciudad de Medellín a partir de sus álbumes fotográficos familiares, reconociendo cuáles estrategias han surgido como forma de re-construcción del presente. Los objetivos específicos que surgen son:

- 1) Reconocer de qué forma las memorias alrededor de la violencia han sido invisibilizadas y silenciadas, a partir de las imágenes e historias recolectadas de los álbumes fotográficos de las familias que habitan distintos sectores del barrio, teniendo en cuenta que las fotografías son apenas una fracción de la cotidianidad.

- 2) Indagar sobre las estrategias de supervivencia y resistencia a través de las cuales la comunidad del barrio Villa Niza se enfrentó a los diversos momentos de violencias, reconociendo qué tipo de olvidos han movilizad.
- 3) Establecer, en conjunto con las familias, mecanismos metodológicos que permitan visibilizar y relatar las vivencias alrededor de la violencia, que puedan ser expuestos en espacios públicos del barrio, como acto colectivo de comunicación, aprendizaje, reconocimiento de los actos de violencia y un dialogo a múltiples voces.
- 4) Evaluar las posibilidades metodológicas que brindan los relatos fotográficos familiares en la re-significación del pasado con miras a la reconstrucción de futuros, así como dentro del campo teórico-metodológico de la antropología visual.

Para dar respuesta a estos interrogantes, acudo a tres categorías conceptuales: la violencia, la memoria y la fotografía, las cuales se constituyen en los ejes temáticos que se articulan a lo largo de esta investigación. De esta forma, en el capítulo dos reviso las perspectivas teóricas, que desde disciplinas como la antropología, se tienen para tratar de comprender estas tres categorías.

En este sentido el tema de la violencia, lo abordo en primera instancia, desde una visión global de las discusiones que la antropología ha desarrollado y las delimitaciones que se tienen para ser problematizado en la sociedad contemporánea. Centro mi atención en el concepto de violencia como un proceso continuo propuesto por Philippe Bourgois (2009) y sus categorías de análisis de *violencia estructural, simbólica, normalizada y política*. A partir de esta tipificación propongo el pensar la violencia en esta investigación, desde el concepto de *habitus* de Bourdieu (2007). Por otro lado, hago un balance de como históricamente la violencia ha sido una preocupación para las ciencias sociales colombianas, fijando mi interés en trabajo realizado por Elsa Blair (2005) quien propone el exceso y la teatralización de la muerte violenta como una preocupación de la antropología en el análisis de la cultura en Colombia. La última categoría de análisis para el tema de violencia es la espacialidad, desarrollada por Blair y Quiceno (2008) apoyadas en el trabajo de Oslender (2008) sobre “geografías del terror”; esta categoría es estratégica para comprender la relación entre el espacio, los sujetos y los procesos de violencia.

El otro concepto que atañe al capítulo dos es la memoria como problema a situar en el contexto social y político de esta investigación. Por eso abordo las definiciones, discusiones y usos que ha tenido en diversas disciplinas. En primera instancia exploro el vínculo entre la memoria individual y la memoria colectiva a partir de autores como Le Goff (1991) y Halbwach (2004a), y es a partir de este último autor que retomo “los marcos sociales de la memoria” (2004b) donde el lenguaje (lo narrativo), el tiempo y el espacio, constituyen nociones que me permiten analizar la memoria desde el contexto social en que se produce. Por último, propongo la necesidad de entender las memorias desde su producción local, para tal fin reviso los trabajos de Todorov (2000) sobre memorias ejemplares, y de Jelin (2002) sobre los trabajos de la memoria. Expongo cómo la memoria en Colombia se sitúa en el escenario de un conflicto armado no resuelto, lo cual genera un tipo de memoria muy específica, que como en el caso del barrio Villa Niza se vincula a los continuos procesos de violencia que ha vivido.

Por último, en ese mismo capítulo, abordo la fotografía como categoría, porque para el contexto en el que se produce esta investigación, ésta es el registro mediante el cual los habitantes del barrio han retratado su cotidianidad, y es a partir de ese hecho que se han generado prácticas, usos y valores que me permiten situarla como objeto y lugar etnográfico desde cual se puede analizar e interpretar la forma en que se representa una realidad mediada por la violencia. En este sentido retomo la discusión que autores como Bourdieu (1979) y Barthes (1986) han propuesto sobre la fotografía como modelo de veracidad y objetividad en la sociedad occidental moderna, y cómo a partir de dicho modelo, se constituyó el carácter indicial de la fotografía. De esta forma, problematizo la mirada como lo sugiere Berger (1975) para lograr comprender, o por lo menos aproximarme a esa serie de relaciones que se esconden tras ella, pero también como propone Orobítg (2008) cuestionar cómo la antropología ha caracterizado un tipo de mirada.

Mi método

El asumir estas tres categorías (violencia, memoria, fotografía) implicaba un despliegue metodológico que me permitiera encontrar o aproximarme a las respuestas a mis preguntas planteadas, pero dicha labor generó a su vez más interrogantes que debieron ser resueltos antes o durante el trabajo de campo. Una de mis principales

preocupaciones era determinar cómo hacer una etnografía sobre la memoria de la violencia a través de fotografías, en un contexto de no postconflicto (Blair y Quiceno, 2008). Si bien en el barrio no se presenta una confrontación armada, como las que se presentaron hace diez y veinte años atrás, se vive una tensa calma producto del ejercicio de poder y control de un bando que se disputó a sangre y fuego el dominio territorial de mi barrio y otras tantas de la zona.

Esta situación, implicaba no sólo un abordaje metodológico, sino también ético, porque lo que estaba en juego era la seguridad tanto de mis interlocutores (familia, vecinos, amigos), y la mía propia como investigador y habitante del sector. La primera decisión que tomé fue abandonar parte de lo que con antelación, en la elaboración del proyecto de investigación, había propuesto como abordaje metodológico, especialmente todo lo que tenía que ver con talleres y recorridos grupales. Decidí entonces hacer una etnografía intimista, es decir, un trabajo de campo que se desarrollara en la intimidad de las casas y con la confianza de mis interlocutores. De esta decisión surgió entonces la pregunta de quiénes deberían ser mis interlocutores.

La estrategia que implementé fue despojarme por momentos de mi condición de investigador y explorar mi experiencia de vida y mis recuerdos como miembro de una familia y una comunidad. Esto implicó ser un habitante consciente del contexto en el que se desarrolló y se desenvuelve mi vida, y hacer del trabajo etnográfico un proceso reflexivo, o como Michael Herzfeld ha definido la etnografía, “la realización social del yo” (1997:181; citado en Street, 2003: 75)¹. Mi interés en usar la auto-reflexividad o auto-etnografía como estrategia metodológica, deriva esencialmente del entablar un diálogo con mis interlocutores a partir de la posibilidad de cruzar recuerdos, relatos, experiencias, que me permitan como habitante-investigador construir una representación ética no tanto sobre un “otro”, sino más bien, sobre los habitantes de una comunidad, en la cual me incluyo, que constituyen un “nosotros”.

¿Qué implica abordar esta investigación desde una estrategia auto-etnográfica?
La principal dificultad es el posicionamiento que debería tener como antropólogo frente

¹ [...] la reflexividad se vuelve autorreflexividad y la etnografía, autoetnografía (Reed-Danahay, 1997 citado en Street, 2003 :75). Los postestructuralistas han enfatizado la importancia de la reflexividad como una preocupación por cultivar una habilidad para interrogar las representaciones que construimos. *Una política de reflexividad* significa... tomar una posición respecto a los paradigmas de pensamiento y de praxis que han conformado la indagación en las ciencias humanas, negociando la heterogeneidad compleja de discursos y prácticas (Street, 2003) :75).

a mis interlocutores, y de esto surgió otro interrogante: ¿En dónde quedaba la autoridad y distancia etnográfica? Si de antemano mi interés era generar un diálogo de experiencias, recuerdos y relatos con mis interlocutores alrededor de ese vivir cotidianamente la violencia, era necesario posicionarme de manera crítica sobre la noción de autoridad que el mismo método etnográfico impone a partir del observar, describir e interpretar. Con esto no quiero decir que me libraría del método, al contrario, lo que implicaba esta circunstancia era un re-pensar lo etnográfico en términos de las necesidades de la investigación. En este sentido, una de las necesidades era aprovechar la proximidad con mis interlocutores, y en esto fue fundamental el uso en términos metodológicos de la fotografía.

Estrategias como la elicitación fotográfica (Buxó, 1999) o entrevista de foto-elucidación (Meo y Dabenigno, 2011) que se basan en un cruce de miradas, y con ello en un diálogo entre investigador y sus interlocutores “[...] con el objetivo de provocar respuestas, interpretaciones, memorias y sentimientos” (Huworth, 2003; citado en Meo y Dabenigno, 2011: 17), y el uso del *re-enactment*, que consiste en volver a hacer imágenes del pasado a partir de la puesta en escena de objetos y sujetos que la componen (Orobitg, 2005) me permitieron, asumir una postura frente a la noción de autoridad y mi relación con mis interlocutores, y proponer hacer de esta investigación que se próxima a un ejercicio colaborativo (Rappaport, 2007), sin que esto implicara dejar de lado mi responsabilidad autoral. De ahí que, más allá de querer que mis interlocutores fueran portadores de una información que me puede resultar útil, lo que buscaba era desplegar en ellos, a partir de la exploración de los archivos fotográficos, la capacidad de observar, describir e interpretar una realidad pasada y presente².

Quiero aclarar, que ya en otro momento había realizado en el barrio un proceso de investigación que derivó en un documental³, en el cual se trataba el tema de la memoria del barrio, y tangencialmente el tema de la violencia. Este antecedente me facilitó, hasta cierto punto, el acceso a algunos de mis interlocutores, ya fuera porque habían participado del proceso o porque vieron el documental. Para este nuevo ejercicio retomé parte del trabajo que había adelantado con ellos y la confianza que se había

2 Hago uso de la expresión observador-narrador, para referirme a mis interlocutores en algunos pasajes del texto, refiriéndome al proceso de mirar una fotografía, donde interviene una observación cuidadosa que conlleva a una narración descriptiva e interpretativa que recrea el adentro y el afuera del encuadre.

3 Entre los años 2009 y 2010 realicé, como parte de mi proyecto de grado para antropología, el documental “Click, click, obtura Gallo”.

establecido. La diferencia en términos temáticos y metodológicos, es que en la investigación anterior, no había abordado directamente el problema de la violencia, y no había asumido una postura (auto) reflexiva. Lo que si buscaba que tuvieran en común ambos procesos, era un trabajo de campo con una participación más activa. En el caso de la investigación anterior algunos de mis interlocutores, además de relatar sus historias para el documental, participaron como guionistas, asistentes de dirección, compositores de la banda sonora y por momentos intervinieron en el montaje y edición final.

En este proceso procuré que se diera un trabajo de campo donde la relación entre los interlocutores -investigador y habitantes del barrio-, se construyera a través de una participación activa en las diversas fases de la investigación, pero esto estaría mediado por las dificultades que presenta el abordaje de la violencia en el contexto. Esto implicó que durante todo el ejercicio etnográfico, se fueran desarrollando, en conjunto con los interlocutores, las estrategias de trabajo, las preguntas y las herramientas de análisis.

De esta forma, en el tercer capítulo, que es dedicado a abordar la memoria de mi familia a través de sus álbumes, busqué identificar cómo la violencia fue posicionándose progresivamente en la cotidianidad del barrio, al punto de normalizarse y hacerse habitual. Procuré, en términos metodológicos, resolver el cómo acercarme a los archivos fotográficos y qué preguntas hacerle tanto a las fotografías, como a quien las conserva. Para ello, acudí en primera instancia a mis propias fotografías familiares y de esta forma exploré mis recuerdos, para lo cual creí necesario un interlocutor que propiciara un cruce de memorias.

La persona indicada para entablar un diálogo alrededor de mis retratos familiares era mi madre, porque evidentemente compartíamos las mismas fotos y hasta cierto punto, los mismos recuerdos. Entre los dos revisamos el álbum, o más bien las fotos sueltas resguardadas en una caja de habanos, luego realizamos una selección y a partir de ésta le formulé una serie de preguntas que tenía preparadas (dónde se tomó la fotografía, quien la tomó, por qué se tomó y qué recuerda de ella). Lo interesante de esta primera exploración fue que toda la atención recayó sobre una sola imagen, desplazando el resto de fotos.

Particularmente la imagen que centró nuestra atención era el retrato de la primera comunión de mi madre, una fotografía que ambos consideramos como la más

importante de nuestro álbum. A partir de esta única imagen, surgieron dos consideraciones importantes para el resto del proceso: la primera era el tratar de establecer junto con mis interlocutores cuáles fotografías tienen una carga más emotiva que otras. La segunda consideración era el establecer qué tipo de recuerdos movilizaban. En el caso de mi madre, la fotografía de su primera comunión provocó en ella el recuerdo de ese llegar a la ciudad hace 50 años, y en mí, la imagen de una ciudad que en la que no viví, es decir, la añoranza por aquello que no había conocido.

Posteriormente abordé los álbumes del resto de mi familia, los de mi tía Flor y su hija Ubiely, y el de mi prima Claudia. Con ellas implementé la misma estrategia que con mi álbum, y apliqué las consideraciones que evidencié con el trabajo con mi madre. Lo interesante del trabajo con estos dos archivos –que al igual que el mío, está constituido por fotos sueltas, guardadas en bolsas y cajas-, es que las tres, mi tía y mis dos primas, al momento de la selección, agruparon las fotos de tal forma que se pudiera contar una historia de principio a fin, construyendo una unidad narrativa.

De esta forma, cada una de mis interlocutoras iniciaba su relato con fotografías que dejan ver los primeros años de la familia en el barrio, el nacimiento y crecimiento de mis primos, una fotografía que representa un punto de ruptura, y por último fotografías que dan cuenta del posicionamiento de la violencia a partir de los retratos de mis familiares muertos. De esto surgieron otras consideraciones: el ordenamiento de las imágenes más emotivas desembocaba en una narrativa tanto oral como visual, y a partir de esto, se fijaban momentos clave en la memoria. Y en ellos, a través de las fotografías se establecía un afuera y un adentro de la familia, y un antes y un después de la presencia de la violencia.

En el cuarto capítulo, indagué, a través de los archivos fotográficos, sobre el afuera del entorno familiar y el cómo se pueden reconstruir y recorrer unas memorias vinculadas a la violencia a partir de las experiencias de otros habitantes del barrio. En este punto, con la experiencia del trabajo con los archivos fotográficos de mi familia, procuré, desde el recorrer el barrio, reconocer cómo la memoria que tengo de Villa Niza está cargada de recuerdos asociados a actos violentos. Luego traté de evidenciar desde las fotografías, la relación existente entre memoria, espacialidad y violencia. De esta forma, le pedí a mis interlocutores que seleccionaran aquellas fotografías que tuvieran

una carga emotiva para ellos, y luego, que trataran de ordenar dichas imágenes de tal forma que enmarcaran un antes y un después de la violencia.

Con el recuerdo que Angélica Restrepo tenía de su fotografía de la primera comunión, -que ya había sido trabajado en la investigación anterior-, traté de ubicar el barrio en sus inicios, y el cómo esa fotografía, al igual que la de mi madre, me generaba cierta añoranza por lo que no había vivido, es decir, un barrio donde la violencia no era una constante. Con Augusto Restrepo abordé, a partir de una selección de fotografías, lo que significó para él el vivir una época de tranquilidad. Del trabajo realizado con las fotografías de Augusto, es importante resaltar como para él, ciertos elementos presentes en el encuadre le permitían identificar momentos en los que la violencia no hacía presencia, y otros en los que sí.

Con Rosalba Vélez exploré una fotografía que no correspondía propiamente al barrio, y que no hacía referencia a los tiempos de calma. Lo interesante es que a partir del relato de esa imagen, realizada en un momento durante el cual estuvo retenida en la cárcel, ella ubica, una serie de fotografías no realizadas en su vida, como su llegada al barrio o ciertos momentos de violencia. Así, las fotografías de Rosalba Vélez y las de Gloria Díaz, otra habitante de Villa Niza, me permitieron, desde la memoria, entrever cómo la violencia habitaba algunos espacios del barrio.

Rastreé desde mi memoria y la memoria de Augusto Restrepo, cómo algunas fotografías marcan la ruptura entre un tiempo de tranquilidad y la presencia constante de la violencia, denotando una doble significación, lo que se hace presente y ausente en las fotografías. Por último realicé un ejercicio de cartografía social, con un pequeño grupo amigos, quienes junto Augusto Restrepo han implementado estrategias de resistencia para no ser afectados por los grupos violentos que en distintas épocas han ejercido poder y dominio sobre el barrio.

En el quinto capítulo, analicé la relación que se establece entre la fotografía y los diversos usos sociales que ésta puede tener en una cotidianidad enmarcada en un contexto de violencia. Indagué sobre cómo las imágenes constituyen huellas que evidencian la muerte como una presencia constante en la vida de muchas familias del barrio y cómo tras esta constancia, se generan prácticas sociales como la fotografía post-mortem, la cual permite tramitar el dolor de la pérdida.

Asumí en esta parte, un diálogo constante con Albeiro Gallo, quien desde su experiencia de más de veinte años como fotógrafo del barrio, ha generado un extenso archivo de fotografías en el que se incluyen grupos de personas de todas las edades, inclusive personas muertas. A partir del proceso de observación de estos archivos, en conjunto con Albeiro Gallo establecí una categorización, donde se nombraron las fotos de eventos familiares y otras, como “fotos comunes y corrientes” y las fotografías que va haciendo en su recorrer el barrio como “fotos de rutina”. Esta categorización me permitió explorar el adentro (la familia) y afuera (el barrio), el antes y el después (de la violencia), la presencia (en vida) y la ausencia (la muerte) de las imágenes, y abordar el tema de la fotografía como huella de la violencia.

Posteriormente la exploración de los archivos del fotógrafo y los de Gloria Díaz, me permitieron identificar las fotografías post-mortem como una práctica poco frecuente en la actualidad, pero que resurgió en los momentos en los que la violencia, y con ella la muerte, se hicieron más constantes. La dificultad de trabajar con este tipo de archivos fue principalmente que no se tenía, ni por parte de Gallo, ni de otros interlocutores, conocimiento de ellos. De esta forma, abordé estos archivos tratando de ubicar alguna génesis de la práctica.

Quiero darles la bienvenida a la lectura de esta etnografía, que mas allá de pretender ser una escritura académica, para mí resultó ser una escritura dolorosa, con la cual busco una ruptura con silencios, con la imposibilidad de buscar respuestas eficaces que permitieran tramitar la frustración de no poder hacer nada frente a una violencia desbordada y desmedida, que se instaló y habituó en la cotidianidad. Esta es una etnografía necesaria para sanar el sufrimiento que la violencia ha dejado en comunidades como la que es retratada en esta investigación⁴.

⁴ Autoras como Veena Das propone que “[la] fuerza sanador de la antropología social puede hacerse realidad si las experiencias de sufrimiento [...] no se convierten en una causa para consolidar la autoridad de la disciplina, sino más bien en una ocasión para construir un solo cuerpo, y proporcionar voz y tocar a las víctimas que su dolor pueda experimentarse con otros cuerpos también” (Das. 2008: 434).

CAPÍTULO II

VIOLENCIA, MEMORIA Y FOTOGRAFÍA, PERSPECTIVAS TEORICAS

En este capítulo se aborda el tema de las violencias mirado desde la antropología, y el desarrollo que dicho tema ha tenido en Colombia, con el objetivo de dar pautas para la comprensión la violencia y su espacialidad. Así mismo se hace una revisión al tema de las memorias, poniendo especial atención a las pugnas entre las memorias oficiales, las no hegemónicas, y aquellas privadas, que distintas tensiones no han permitido llevar a lo público. Para esto se hará también énfasis en los olvidos y los silencios, categorías que ya moldean la silueta de unas agencias apenas emergentes, es decir, diversas acciones de los sujetos que quieren saltar al miedo, al terror, al silencio. Finalmente, dentro del campo de indagación de la antropología visual, se debate la capacidad de revelación que pueden tener las fotografías familiares en el contexto de estas violencias.

La(s) violencia(s) en la antropología

Cuando se piensa en violencia, es necesario entenderla desde diversos matices y orígenes, como un fenómeno de dimensiones globales con “múltiples caras y anclajes en las distintas realidades históricas y sociales”. Esto constituye para su estudio un cierto nivel de complejidad que implica desde diversas perspectivas la necesidad de segmentarla en campos que la codifiquen de manera más significativa. Ferrándiz y Feixa, distinguen los términos que más frecuentemente son usados para nominar estos campos, entre los que se encuentran violencias como: “[...] juvenil, de género, sexual, étnica, racista, familiar, ancestral, endémica, terrorista, discursiva, abierta o simbólica, corporal, psíquica, cotidiana o estructural, de alta o baja intensidad, violencia legítima o criminal, o víctimas o perpetradores de la violencia”. Algunas de estas categorías pueden ser útiles para el desarrollo de interpretaciones y diagnósticos para la comprensión de realidades, otras por el contrario, tienen condiciones limitadas, estigmatizadoras, difusas y erradas (todas la citan en Ferrándiz y Feixa, 2004: 159).

Para los fines teóricos de esta investigación, es necesario delimitar la forma en que se entenderá el concepto de violencia, además de poner en diálogo las diversas categorías que la academia ha elaborado para su análisis. Se asume, más allá de las formas de ser nominada, que el término violencia hace referencia a “relaciones de poder y relaciones políticas [...], así como a la cultura y las diversas formas en que ésta se

vincula con diferentes estructuras de dominación en los ámbitos micro y macrosocial [...]”. Es importante indagar de qué forma un campo disciplinar como la antropología se ha interesado por la violencia y sus consecuencias, tales como el trauma o daño cultural y el sufrimiento social, pero también desde una antropología de la violencia se puede analizar e interpretar una vinculación un tanto compleja entre su “significación, representación, hegemonía o resistencia” (Ibíd.).

La violencia como categoría de análisis de la cultura, no es un campo novedoso dentro del accionar de la antropología. Se puede pensar que desde los inicios de esta disciplina hay un tenue interés por la violencia como axioma dentro de las sociedades mal llamadas salvajes. En trabajos etnográficos como el clásico de Malinowski sobre los procesos de intercambio llevados a cabo en el *kula*, este autor deja ver su interés no sólo por el accionar del ritual, la magia y el análisis de las formas tribales de la economía, sino comprender estas acciones como una *práctica violenta*.⁵

La amplia literatura etnográfica y los diversos posicionamientos disciplinares, dejan entrever dos aportes relevantes para la discusión que se trata de consolidar en esta conceptualización. El primero, pone en evidencia que el uso de la violencia no es un fenómeno exclusivo de occidente. Casi la mayoría, por no decir la totalidad de las sociedades, hacen uso de ella como mecanismo cultural de confrontación del conflicto entre individuos o grupos, por tanto también existe un variopinto de normas que regulan y organiza el conflicto (Ibíd.). Es importante señalar esto porque en páginas posteriores, cuando se aborde el caso colombiano, y en especial la situación de Medellín, se verá cómo la violencia supera dicha dimensión normativa y se caracteriza por el exceso, como una suerte de desorden cultural que ha imposibilitado dar una solución al conflicto bélico.

El segundo aporte, tiene que ver con la forma en que se define la violencia. Ya se había anotado con anterioridad que esta tiene una estrecha relación con el poder y la

⁵ Si se mira entre líneas el libro *Los Argonautas del pacífico occidental*, el autor señala que: El *kula*, en su fondo [...] fue una práctica violenta que dejó materiales que lamentar, desde una serie de islas saqueadas hasta otras ofensas menores [...] El *kula* se podría interpretar como una forma de resolver problemas que antaño surgían entre los habitantes de las islas [...] En este caso se puede ver la aparición de un conocido mecanismo de defensa como es el de la sublimación de las pulsiones agresivas existentes entre los nativos, quienes, para no expresarlas directamente (mediante el acto) adoptan conductas rituales preventivas mediante las cuales pueden satisfacer dichos impulsos sin efectos negativos para las relaciones tribales (Uribe, 2005: 399)

política, y la manera que ésta se estructura en las culturas; pero es imperante comprender que la definición de violencia tiende a vincularse con el “uso agresivo de la fuerza física por parte de los individuos o grupos en contra de otros, hay otras formas de agresividad no física (verbal, simbólica, moral) que pueden hacer más daño [...] (Ibíd.). Por lo tanto la violencia no está limitada al uso de la fuerza, está condicionada por la posibilidad o amenaza de emplearla (Medeiros, 2003, cita en Ferrándiz y Feixa, 2004: 161).

Los límites de la antropología de la violencia

La antropología contemporánea ha tenido un mayor interés sobre el estudio de violencia, conformando en las últimas dos décadas un mayor corpus de investigaciones que afianzan un debate sobre la relación entre cultura y violencia. Una de las preocupaciones que atañe a esta tipo de antropología es el intento de entender la violencia a partir del uso del concepto de cultura⁶. Esta perspectiva surgió como forma de cuestionar las vertientes evolucionista, biológica y psicologista de abordar los conflictos bélicos y la agresividad humana, pero el problema que se vislumbra en el uso de la expresión cultura de la violencia es el carácter esencialista de sus explicaciones (Ferrándiz y Feixa, 2004: 162), justificando y naturalizando una problemática, que como en caso de la violencia en Colombia, incide en las políticas sociales que confrontan dicha situación.

Esto pone de nuevo en el campo de la discusión, la construcción y el uso de conceptos que parten de un origen cultural; la historia disciplinar de la antropología ha situado el concepto de cultura desde un campo de conocimiento que se ha instrumentalizado, para generar explicaciones y/o justificar condiciones de desigualdad económica y social, al igual que la constitución de imaginarios y representaciones que

⁶ Un claro ejemplo, es el uso del concepto de *cultura de la pobreza* acuñado por Oscar Lewis para la década de sesenta (Bourgois, 2001:11904). En él se justifica un comportamiento y unas actitudes que se perpetúa en un grupo social caracterizado por condiciones de pobreza, esto como una herencia que se va transmitiendo en un ciclo generacional, en se responsabilizan a los sujetos del contexto en cual está inmerso debido a una deficiencia en su sistema de valores enmarcado en un ideal occidental. El uso político de este concepto ha creado una agenda en las políticas de intervención sobre un grupo poblacional al cual se a culpa de sus condiciones materiales, estas políticas no se formulan en un la búsqueda de la superación de esta condición, domestica mas una situación de pobreza, en beneficio de un poder hegemónico.

encasillan al *Otro*, escondiendo tras su uso problemas de discriminación alrededor de conceptos como raza, y racismos (Trouillot, 2002).

Ante este tipo de valoraciones que se establece con el concepto de cultura, es necesario ser cauteloso con la forma en que éste se ha usado para explicar la violencia. Para el caso de Colombia, éste ha tenido una amplia discusión dentro de los círculos académicos que han tratado el conflicto armado. Para muchos, el término *cultura de la violencia* es “impensable porque supondría aceptar que los colombianos son en esencia violentos y la violencia es, por tanto, consustancial a su historia y sobre todo inmodificable (una especie de signo fatal)” (Ferrándiz y Feixa, 2004: 162). Es imperante, desde la perspectiva de esta investigación, el abordaje de la violencia en relación con la cultura desde un enfoque alternativo, que permita sortear este oscuro sendero conceptual, sin dejar de lado lo que precisan frente a estas temáticas autoras como Elsa Blair (2005:15):

Más allá de las condiciones objetivas-materiales de la violencia, el análisis de la cultura exigen mirar el campo de las representaciones mentales que acompaña los actos de violencia, es decir su dimensión simbólica: sentidos, representaciones, imaginarios, significaciones, tramas discursivas de los fenómenos violentos; dimensiones que no sólo tienen una existencia real, sino que se alimentan en los mismos procesos violentos de nuevas significaciones.

Ante el contexto en el que se desarrolla esta etnografía, cargada de violencia que no puede ser tratada de manera excepcional, que también es normalizada, que no es sólo política, sino cotidiana, que es estructural, pero al tiempo es simbólica, que no se puede reducir sólo al acto de la agresión (Ferrándiz y Feixa, 2004: 162), es necesario retomar aportes conceptuales de autores como Philippe Bourgois, quien sugiere que lo primordial es entender:

[l]a omnipresencia de la violencia y las formas perniciosas en las que ésta se transforma y se vuelve invisible o es malinterpretada tanto por protagonistas como por víctimas [y] precisa una aclaración teórica que tiene ramificaciones políticas (Bourgois, 2009: 29).

Este autor propone la interpretación de la violencia como un proceso que opera en un continuo y toma formas específicas que se vuelven invisibles, ya que éstas se instauran en la vida cotidiana y adquieren un valor histórico. Dicho continuo “está impregnado de poder y eso hace que se permeen jerárquicamente unas sobre otras al mismo tiempo que

se traslapan horizontalmente, reproduciéndose no sólo a sí mismas sino también a las estructuras políticas de desigualdad que las fomentan y las impulsan (Ibíd.).

De este modo el primer concepto analítico es el de *violencia estructural*, que surge del marxismo y de las posturas de la teología de la liberación; se refiere a la organización de las fuerzas políticas y económicas que se imponen históricamente, y causan dolor físico y emocional en la población; se caracteriza por ser creada por instituciones que instauran campos de fuerza, como el racismo, condiciones de trabajo desiguales, la inequidad de género, las relaciones desiguales del mercado global entre países industrializados y los que no se encuentran en esa esfera (Bourgois, 2009: 31; Ferrándiz y Feixa, 2004: 162).

El segundo concepto es retomado de Pierre Bourdieu quien desarrolla un campo analítico sobre *la violencia simbólica*, que se “ejerce a través de la acción del conocimiento y desconocimiento, conocimiento y sentimiento, con el inconsciente consentimiento de los dominados” (Bourdieu y Wacquant, 1992 citado en Bourgois, 2009: 3), es decir, a los procesos de internalización que naturaliza y legitima la dominación, a partir de la aceptación de las desigualdades y jerarquías en la población dominada; este concepto permite entender lo enigmático de la reproducción social, y el por qué se tolera por parte de las víctimas el *status quo* por el cual se culpan a sí mismos de su dominación (Bourgois, 2009: 31; Ferrándiz y Feixa, 2004: 162).

Un tercer elemento conceptual es *la violencia normalizada* que explica las formas en que la violencia se vuelve cotidiana y desde la cual, la crueldad y violación de los derechos humanos construyen un “espacio de muerte” que normaliza las prácticas de la muerte y la tortura, silenciado todo intento de resistencia; el reconocimiento de la violencia normalizada es pertinente para identificar cómo desde los discursos habituales se hace invisible la continuidad sistemática de la brutalidad (Bourgois, 2009: 31-32) “y el terror en el ámbito de la comunidad y crea un sentido común o *ethos* de la violencia” (Ferrándiz y Feixa, 2004: 163).

Existe un cuarto concepto, que Bourgois no desarrolla, pero que es transversal a toda su reflexión académica, y este tiene que ver con *la violencia política*, la cual aborda las formas de agresión física y de terror dirigidas desde el poder oficial -como la represión militar y la tortura policial- y desde aquellas fuerzas que se le oponen – como la resistencia armada-. Por lo general, ésta se da por motivaciones ideológicas, o la

reorganización del poder político. Es un tipo de violencia más reconocida dentro de los procesos históricos y políticos, y es reducida a asuntos institucionales (Ferrándiz y Feixa, 2004: 162).

Estas cuatro categorías de análisis de la violencia, no deben ser pensadas como elementos aislados y por ende sin relación alguna. Se trata de procesos enraizados, es decir, la violencia estructural puede generar las condiciones para que se normalice o se haga cotidiana la violencia. De ahí la necesidad de pensar la violencia desde la antropología, donde su quehacer ha concentrado esfuerzos en el análisis de las interrelaciones entre los distintos campos del accionar humano, en este caso las relaciones existentes entre las diferentes formas de violencia que se presentan en los diversos niveles de la cultura (Ibíd.: 163). De acuerdo con las necesidades planteadas por el contexto de investigación, se sugiere la violencia cotidiana o normalizada como categoría central, en la cual se han focalizado lo metodológico, analítico e interpretativo, justamente porque la pregunta y objetivos que jalonan este ejercicio académico interrogan sobre los actos de memoria alrededor de violencia en una comunidad barrial, pero también porque su objeto, al tiempo que lugar etnográfico, es el álbum de fotografía, archivo en cual se recaban los recuerdos de las familias que habitan estos espacios sociales.

Para tal fin, se cree importante sumar al análisis el concepto de *habitus*⁷ propuesto por Pierre Bourdieu, categoría desde la cual se puede explorar cómo se relaciona la estructura con el sujeto como “[...] sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas dispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, [...]” (Bourdieu, 2007: 86). Desde esta perspectiva se puede abordar la forma en que se percibe e interpreta la experiencia del sujeto, al igual que se asegura que la experiencia pasada exista como principio de percepción, de pensamiento y de acción⁸.

⁷ No se pretende que sea una categoría totalizante, desde la cual se busque interpretar el contexto y especialmente los interlocutores que hacen parte de esta investigación, asumirlo de esta manera puede llevar la investigación a terrenos esencialistas y de naturalización de la violencia, desconociendo otras prácticas que organizaciones sociales han realizado como alternativa frente al conflicto armado.

⁸ [...] principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu, 2007: 86)

El pensar la violencia desde el concepto de *habitus*, pone en el plano de la discusión, elementos de análisis como el de la interiorización de condiciones externas desde las cuales se ejerce una fuerza. Una de las particularidades de la violencia en Colombia son sus orígenes históricos, pero ésta ha tenido diversos matices durante las diversas épocas en que se ha desarrollado, de ahí que pueda ser considerada como un proceso continuo, pero con divergencias frente a las motivaciones del conflicto (políticas, económicas, sociales, entre otras), los victimarios (Estado, paramilitares, guerrillas, delincuencia común, entre otros) y las víctimas (comunidades rurales, urbanas, étnicas, militantes políticos, jóvenes, estudiantes, obreros, entre otros). Una de las discusiones académicas -especialmente para la antropología colombiana- frente estos procesos de largo aliento y de tan diversas aristas, es qué tan participe es la violencia en la vida cotidiana; es decir, desde el concepto de *habitus*, encontrar visos de las lógicas en que ésta se ha incorporado, si se genera desde la producción libre del pensamiento, percepción y acciones, o está enmarcada dentro de los límites de las condiciones que la producen (Ibíd.)

Entendida entonces la violencia como una acción que va más allá del uso de la fuerza y vincula distintos campos de poder, en este caso una violencia normalizada que no deja de tener conexiones con el poder ejercido por las instituciones, el concepto de *habitus-violencia* permitiría rastrear las rutas de las agencias ejercidas por la comunidad desde sus subjetividades. Tendría aquí toda la importancia el lugar dado a los relatos, la conservación de recuerdos (específicamente en este caso las fotografías de los álbumes y los otros espacios que estas imágenes ocupan), y por supuesto los silencios y olvidos impuestos o realizados de forma consciente. Como se verá a continuación, el desarrollo de estas perspectivas frente al tema de la violencia dentro de la academia colombiana, sólo tendrá lugar a partir de las dos últimas décadas, pues anteriormente se pretendió comprender el fenómeno desde un enfoque global a partir del conflicto partidista, de clases o económico (Sánchez, 1991), perspectiva que daban lugar al concepto de cultura entendida como recipiente contenedor de valores y no como lugar históricamente situado desde donde el sujeto agencia su entorno.

Perspectivas desde las ciencias sociales a la violencia en Colombia.

A continuación se configura un panorama sucinto del tratamiento que la academia ha brindado a esta problemática en el país, prestando especial atención a los aportes que la antropología ha hecho a la discusión.

Son más de sesenta años en los que la violencia ha hecho presencia en la vida de los colombianos⁹. La historiografía ha situado la raíz de la violencia el 9 de abril de 1948, día en que asesinaron al principal líder del partido Liberal y candidato a la presidencia del país Jorge Eliecer Gaitán. Dicha fecha es recordada en la memoria histórica como “El Bogotazo”. A partir de este acontecimiento, se desató un conflicto armado entre los seguidores de las dos principales fuerzas políticas, los partidos Conservador y Liberal, lo que produjo un fenómeno social conocido como la época de “La Violencia”, situación que se dio entre las décadas de 1950 y 1960, especialmente en las zonas rurales, y se caracterizó por el uso indiscriminado de la violencia entre las fuerzas armadas del Estado, los grupos armados conformados por campesinos conservadores de un lado y campesinos liberales de otro, con prácticas como asesinatos selectivos, masacres, desplazamientos forzados, torturas, dejando un saldo aproximado de 200.000 muertos en más o menos diez años (Correa, 2010:4).

Fue precisamente este momento el que motivó la primera investigación sobre violencia, instaurándola como una temática que ha tomado mucha más transcendencia en el tiempo, a tal punto que ha constituido un campo de especialización teórica en las ciencias sociales¹⁰. La *Comisión Nacional Investigadora de las causas Actuales de la Violencia*, se integró en 1952 por académicos especialistas¹¹, con el fin de “estudiar el conflicto, sus causas, y así informar a la opinión pública sobre qué era lo que realmente estaba sucediendo en las zonas rurales del país” (Ibíd.). Esta investigación dio como

⁹ Aunque se podría pensar que esta tiene indicios mucho más históricos y algunos autores señalan que está ha sido “un elemento fundamental para pensar y entender los procesos de formación de la nación colombiana” (Rojas, 2001 en Correa 2010: 4).

¹⁰ En Colombia desde hace varias décadas muchos académicos han asumido como campo de profundización los estudios sobre violencia, esto ha generado la categoría de “violentólogos” con la cual han sido referenciados

¹¹ Orlando Fals Borda (1925-2008). Investigador y sociólogo colombiano. Cofundador de la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia (1960), Eduardo Umaña Luna (1931-2008). Abogado y sociólogo colombiano. Cofundador de la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia (1960) y Germán Guzmán Ocampo. Monseñor de la Iglesia Católica. Defensor de los Derechos Humanos

producto el libro “La Violencia en Colombia” publicado en 1962, y que se constituyó en un referente para el estudio del conflicto armado.

Esta primera época de violencia sólo sería el comienzo para diversos conflictos que se han dado, pasando por la fundación a mediados de 1960 de las primeras guerrillas liberales (posteriormente comunistas) quienes se confrontaron con la fuerzas del Estado, inicialmente en zonas rurales, y es apenas hasta finales de 1970 que el conflicto tendría efectos en las grandes ciudades, no sólo con la entrada de grupos guerrilleros, sino con la aparición del narcotráfico como una próspera economía ilegal que permearía rápidamente todas las esferas sociales del país.

Finalmente como una alianza oscura entre las élites gubernamentales y económicas aparecerían en la década de 1980, los grupos paramilitares, quienes serían en principio ejércitos creados por los carteles de narcotráfico y tenían la función la exterminación de los grupos de guerrillas comunistas y posteriormente confrontan el poder adquirido por el cartel de Medellín. Tras la persecución de la izquierda armada, a mediados de la década de 1990 incursionarían en las principales ciudades del país y lograrían su control. En el caso de Medellín, lo harían entre los años 2002 y 2003, bajo el rótulo de AUC (Autodefensas Unidas de Colombia). Posteriormente entrarían en el proceso de paz durante el gobierno de Uribe Vélez.

Este complejo panorama ha demandado a la academia un posicionamiento frente a dicha problemática, de ahí que las diferentes disciplinas sociales han desglosado la violencia en aspectos tan relevantes como conflicto armado (rural y urbano), derechos humanos, dinámicas del conflicto y de los grupos armados, territorios, intereses políticos, económicos y sociales, así como memorias. Esto ha generado un abanico conceptual inagotable, pero muy importante, al punto que ha alimentado una discusión de alcances globales. Puntualmente, la antropología colombiana ha tenido cierta reticencia frente al debate sobre violencia, esencialmente por evitar una dimensión cultural que justifique -en términos de naturalización- los actos de la guerra y el terror. Sólo ha sido en la última década cuando los antropólogos del país han entrado fuertemente en la discusión, esto gracias a que “[l]a antropología contemporánea ha evidenciado los desplazamientos en el lugar y el tratamiento de la cultura y en la definición de la ‘otredad’ como objeto antropológico” (Blair, 2004:166).

Una de las preocupaciones de la antropología colombiana se ha focalizado en los procesos de desarraigo “cultural” por cuenta de los desplazamientos forzados, la disputa de territorios ancestrales por grupos armados para el desarrollo de proyectos económicos (ganadería, agricultura explotación minera y narcotráfico), y la participación directa o indirecta de algunas comunidades étnicas en la confrontación armada, en su mayoría producto de presiones ejercidas por los grupos armados¹².

Otro foco de interés sobre la violencia ha sido la forma en que esta ha permeado la vida cotidiana, generando nuevas conflictividades. Frente a esto la antropóloga Myriam Jimeno, propone un análisis de la violencia en Colombia donde examina las acciones que las víctimas tienden a crear para superar el traumatismo que ésta conlleva. Su interés se centra en precisar que si bien la violencia tiene una fuerte presencia en la sociedad colombiana, esta no puede proclamarse como un fatalismo que determine el estigma de ser violentos, porque detrás de esto se esconde la “responsabilidad diferencial en la que ocurre”. Lo más significativo de esta propuesta es su capacidad de mostrar el desarrollo de mecanismos por parte de las víctimas para afrontar el accionar violento, y de esta forma restituir sus vidas. Aquí señala que “la expresión emocional suele adoptar formas culturalmente apreciadas que van desde actos ritualizados [...]” hasta los actos de narrar continuamente su vivencia y conjurar sus victimarios; los usos de estas estrategias simbólicas buscan superar los actos de indiferencia que silencian y olvidan el accionar de los victimarios (Jimeno, 2003:4, 5, 6).

Elsa Blair es una de la autoras que ha debatido sobre la necesidad de una antropología que se pregunte, analice e intérprete, en el seno de la cultura, el problema de la violencia en el país. Sus aportes al debate resultan reveladores, en la medida en que éstos le han dado otra dimensión al concepto de cultura y a la significación de la violencia. En sus trabajos indaga sobre la carga simbólica de la muerte violenta, y con esto el cruce de sentidos y roles dentro del sistema de significados.

Unos de los aspectos distintivos del trabajo que ha desarrollado Blair es el exceso y el carácter teatral¹³ de las muertes violentas, esto como una marca que puede

¹² La mirada de los antropólogos sobre violencia se ha situado en comprender dimensiones y efectos que ha tenido en comunidades étnicas, tanto grupos indígenas y afrocolombianos, el conflicto armado se ha afincado especialmente en los territorios de estos grupos étnicos, de los cuales muchos son considerados zonas donde la marginalidad y donde los índices de pobreza superan por amplio margen a otras regiones.

¹³ Blair propone la puesta en escena de la muerte violenta, que se da a partir de tramas de significación que implica el *acto* de ejecutar (lo concreto) y representar (lo abstracto) la muerte (2005)

caracterizar las relaciones sociales de los colombianos, es decir, una fascinación por la exageración en las acciones violentas, la cual es portadora de un exceso de significados, por ejemplo un exceso de realidad que esconde una falta de realidad. Plantea la desmesura como un carácter a analizar en la sociedad colombiana y como tras de ella hay una invisibilidad de violencia, ante lo cual propone observar con detalle el entramado simbólico de las muertes violentas. Orienta su búsqueda en tratar “[...] desentrañar [...] símbolos, concepciones, sentidos [...]. Tramas que para nosotros son expresiones culturales de la sociedad en la cual están insertas, y que les provee su significación en el intercambio entre la acción y la representación de la acción. (Blair, 2005:19).

La otra noción que podemos rastrear en Blair y otros (Riaño 2005, ; Oslender, 2005), y que ha sido introducida al análisis de la violencia, y en igual medida a los trabajos de memoria, es la de espacialidad, como una categoría que articula la construcción social de los lugares con nociones como miedo, terror y destrucción, que se dan en espacios donde la violencia se instaura como un proceso del conflicto armado, o como lo nombran Blair y Quiceno para el caso de Medellín, *conflictividades urbanas* (2008).

El espacio de la violencia

El concepto de espacialidad no se refiere estrictamente a lo geofísico de los lugares y espacios. Si bien encarna lo material, también hace referencia a procesos sociales, políticos y simbólicos (Blair y Quiceno, 2008). Esto implica una ruptura, especialmente en las ciencias sociales, sobre la forma en que se ha concebido tradicionalmente la dimensión espacial en “esquemas y hábitos de pensamiento”, que se ven generalmente como escenarios de lo social, o como un elemento contextual con poca incidencia en el desarrollo de lo social (ibíd.), desconociendo el contenido analítico que tienen los lugares como construcciones sociales a partir de representaciones simbólicas que llenan de contenido un territorio.

El pensar la espacialidad como una categoría de análisis dentro este proyecto, busca trascender la idea del territorio inamovible en el que se contienen las prácticas y procesos sociales y en cual acontecen los conflictos armados, al igual que superar la idea que está en función “del Estado/Nación, ignorando otras formas espaciales de

organización del poder” (Blair y Quiceno, 2008). Para este propósito es importante retomar algunas conceptualizaciones que se han dado en el marco de nuevas concesiones de la geopolítica contemporánea, que cuestionan de manera crítica lo espacial dentro un marco de prácticas políticas, que ignoran “que la geografía se construye socialmente”, en ámbitos locales y desde los cuales se pueden relacionar procesos globales como los conflictos armados a escala nacional e internacional con violencias de carácter más urbanas y/o domésticas (Blair y Quiceno, 2008; Oslender, 2008).

Oslender (2008) con su propuesta de “geografías del terror” ubica siete puntos de vista desde los cuales puede relacionar la espacialidad con los procesos de violencia cotidiana: *1. La producción de “paisajes de miedo”; 2. Restricciones en las movilizaciones y prácticas espaciales rutinarias; 3. Dramática transformación del sentido del lugar; 4. Des-territorialización; 5. Movimientos físicos en el espacio; 6. Re-territorialización; 7. Estrategias espaciales de resistencia.* Para los fines de esta investigación, retomaré dos de las categorías propuestas.

La primera es la producción de “paisajes de miedo”, esta entendida como el uso continuo del terror en un espacio o territorio por parte de grupos armados, en los cuales quedan marcas visibles como lugares destruidos, muros con huellas de bala, paredes con grafos de amenaza o de demarcación de la presencia de un grupo, calles y casas vacías donde los moradores son desplazados a la fuerza o huyen por temor al uso de diversos tipos de violencia (asesinatos, masacres, torturas). Esto instaura en la población un sentido del miedo a causa del terror que queda fijado en el imaginario colectivo, y desde el cual se pueden hacer lecturas de cómo se materializa el miedo en el espacio.

La segunda es *estrategias espaciales de resistencia.* Se trata de prácticas sociales, tanto individuales como colectivas, para resistir de diversas formas el ejercicio del terror a través de la violencia, éstas pueden ser de índole personal, comunitario, nacional y alcanzar ámbitos globales. Esto implica estrategias a nivel local como la búsqueda escondites para que las personas eviten ser atacadas o la confrontación directa con los grupos armados a través de la organización de la población, la cual puede contemplar la resistencia armada contra fuerzas violentas; a nivel nacional con estructuras de coordinación entre gobierno y las ONG; a nivel global estrategias para visibilizar sus problemáticas y gestionar acciones políticas que los respalden.

Estos puntos de vista son categorías estratégicas para comprender la relación que se establece entre el espacio, los sujetos y los procesos de violencia; a partir de la importancia que tiene el *lugar* (casa, calle, barrio, ciudad) en los procesos políticos y sociales, reevaluando la idea de ser estático, es decir, lugar de acontecimientos, para señalarlo por el contrario como un elemento que dinamiza los procesos sociales, políticos y económicos (Cairo, 2005: XI citado en Blair, 2008:50).¹⁴

Significar la memoria

El propósito de este apartado es situar el concepto de memoria en el contexto social, político y espacial de este proyecto, es decir, de manera localizada en el barrio Villa Niza. Para ello, es necesario explorar las definiciones, discusiones y usos que ha tenido este concepto dentro varios saberes disciplinares como la antropología, la historia, la sociología, la política y las artes, al igual que el tratamiento que ha tenido a niveles individual/colectivo y global/local.

Memorias individuales, memorias colectivas

La memoria ha sido un concepto que se ha desarrollado a lo largo del estudio de los seres humanos, tanto en su aspecto físico como social, de ahí que haya despertado interés tempranamente por la neurofisiología, biología, psicología, entre otras disciplinas que centraron su atención en su función:

[...] como capacidad de conservar determinadas informaciones, remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas (Le Goff, 1991:131)

Para Le Goff, estos campos de estudio, fijan su atención en los procesos de adquisición de la memoria, especialmente en aquellos aspectos que la estructuran, es decir, “[...]”

14 Lefebvre establece algunas categorías de reflexión para el análisis de *la producción social del espacio*, que involucra las prácticas espaciales- espacio percibido, realidad cotidiana y realidad urbana- de los sujetos a través del uso del cuerpo como elemento canalizador. Una segunda categoría, hace referencia a las representaciones del espacio, que son los conocimientos e ideologías que están en constante mutación, pero que se constituyen en un saber instaurado que interviene en la práctica social y política (Lefebvre, 2000:51; citado en Blair, 2008: 51). Por último, estarían los espacios de representación, “ligados a lo clandestino y subterráneo de la vida social. Son vividos más que concebidos y, por esa razón, más que la coherencia buscan la cohesión al cargar de contenido los espacios”; estos se encuentran permeados por “lo imaginario y lo simbólico y en ellos se origina la historia de un pueblo y la de cada individuo, perteneciente a ese pueblo” (Blair, 2008: 52).

sistemas dinámicos de organización” (Ibíd.:132). Esto es relevante para este autor, ya que devela una de las principales funciones sociales de la memoria: comunicar algún tipo de información a partir de un acontecimiento ya transcurrido en el tiempo. Lo que pone de plano la relación “lenguajes y memorias”, la cual exterioriza más allá de los límites físicos del cuerpo la información que se acumula, para ser depositada, ya sea de manera oral en otras memorias, o por medios escritos o gráficos, en archivos y bibliotecas (Ibíd.) Desde esta perspectiva, la memoria puede ser entendida como un gran depositario de información que es codificada en forma de dato lingüístico. Pero esta función tiene otros alcances, la memoria participa en la construcción de identidad de los individuos y de las comunidades, de ahí que si se presenta una afectación voluntaria o involuntaria de la memoria, ya sea individual o colectiva, perturbaría de forma determinante las identidades que les subyacen (Ibíd.:133).

Este vínculo entre memoria e identidad sitúa otro elemento relevante que caracteriza el concepto de memoria. Se ha discutido ampliamente que cuando se habla de identidad, lo más pertinente es hacer referencia a su condición de múltiple, la existencia de diversas identidades; en este sentido, no existe una única memoria, ésta se presenta de diversas formas. Por ejemplo Leroi-Gourhan señala tres variaciones: una “*memoria específica*” que determina los comportamientos de los animales (hábitos alimenticios, reproductivos, entre otros), una “*memoria étnica*” que hace alusión a los comportamientos en las sociedades humanas y por ultimo una “*memoria artificial*” que hace referencia al uso de tecnologías y mecanismos de almacenamiento: archivos análogos, dispositivos electrónicos y digitales, sistemas de información (Leroi-Gourhan, 1964, 1965; citado por Le Goff, 1991:133).

Frente a este carácter plural de la memoria, es importante anclar la discusión sobre dos categorías, las memorias individuales y colectivas, las cuales han sido campos de disputa donde se han fijado diversos intereses. Le Goff menciona, por ejemplo, que en el caso de las memorias individuales se ejercen manipulaciones, producto de los intereses afectivos, de inhibición y censura; y que de manera equivalente, las memorias colectivas “ha[n] constituido un hito en la lucha por el poder conducida por las fuerzas sociales”. La memoria, al igual que olvido, son esferas de dominación, y se constituyen en grandes “[...] preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas. Los olvidos, los silencios de la historia

son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva” (1991:134).

La memoria individual no es una categoría aislada de lo colectivo, por el contrario, la evocación que hacen los sujetos de su pasado, necesita recurrir a los recuerdos de los demás, o en palabras Maurice Halbwachs, ésta “se remite a puntos de referencia que existen fuera de él [sujeto] fijados por la sociedad” (2004a:54). La condición de grupo es una condición esencial para fijar los recuerdos. De ahí que las experiencias que se tienen del pasado no son exclusivas del individuo, éstas se apoyan de las vivencias que otros pudieron tener de manera directa o indirecta en nuestro pasado, y según Halbwachs, “esto se debe a que en realidad nunca estamos solos” (Ibíd.:26). Nuestros recuerdos llegan a ser comunes a muchos, pero también los demás evocan recuerdos que pertenecen al orden de lo privado en los sujetos. En muchos casos, el cruce de versiones sobre el pasado que surgen sobre un hecho que vivimos, encuentran mayor precisión y detalle en lo colectivo, en comparación a cuando se rememora desde lo individual, ya que el recordar no se da como un acto espontáneo, al contrario, al ser esta una acción de muchos, se vincula a un proceso de reconstrucción del pasado que se ejecuta desde el presente.

La rememoración del pasado en el individuo existe, pero está necesita apoyarse en el recuerdo de otros, es decir, en la memoria colectiva, ya que el recuerdo personal “se sitúa en un cruce de relaciones de solidaridades múltiples en las que estamos conectados” (Betancourt, 2006). De ahí que en muchos casos el olvido se da por la desvinculación del grupo al cual se pertenece, de esta forma, por ejemplo, los recuerdos de infancia logran ser más difusos, y por momentos ser olvidados, cuando se pierde la relación con aquellos que hacían parte de nuestras vidas en aquel momento (Halbwachs, 2004a:33). La memoria individual es “un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella, y que este mismo punto de vista cambia según el lugar que ocupó en ella y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos” (Ibíd.: 50)

Este punto permite dejar claro que el desarrollo que se le quiere dar al concepto de memoria, sea individual o colectiva, depende fuertemente de la condición de sujetos sociales. La reconstrucción del pasado no depende únicamente del compartir testimonios, en este proceso se involucran fuertemente las nociones comunes, elementos

que identifican y vinculan a unos y a otros, que en últimas están determinados al hacer parte de una misma sociedad. Halbwachs enfatiza, que esto explica por qué un recuerdo puede al tiempo reconocerse y reconstruirse. Los recuerdos se establecen gracias a las emociones y reacciones que definen el sentido de los incidentes y/o acontecimientos, y éstos están enmarcados en un ámbito social: la infancia y la familia, la adolescencia y los amigos, la adultez y los compañeros de trabajo (Ibíd.:34, 39).

Enmarcar la memoria

Ahora bien, Halbwachs, le da un lugar privilegiado a la memoria colectiva, al punto de imponer la idea de que toda memoria es colectiva, lo cual la condiciona a ser una entidad propia, con existencia real, como una realidad por encima de los individuos. Es claro que las memorias en los sujetos dependen de ideas y valores, heredados por el grupo de filiación, por ejemplo, la familia, la cual instaura un tipo de memoria colectiva a través de la cual se expresa el grupo, no sólo contado su historia, sino que establece su propia identidad (2004b:175). Asumir el concepto tal y como está definido implica de tajo negar que los sujetos y grupos sociales pueden agenciar sus memorias, por tanto es necesario reinterpretarlo a la luz de la propuesta Elizabeth Jelin, que sugiere la construcción del concepto a partir del sentido que se encuentran en “las memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y relaciones de poder” (2002: 4-5).

En su texto *Los marcos sociales de la memoria* (2004), Halbwachs define la memoria como una labor de reconstrucción que se apoya en el presente para recuperar el pasado, (ibíd.: 114-115), y que esta reconstrucción de la memoria depende de la fijación de los recuerdos en tres nociones de marco social.

El primero de estos marcos es el lenguaje, según lo cual la memoria depende de la palabra; “las convenciones verbales constituyen el marco más elemental y a la vez más estable de la memoria colectiva; marco, por otra parte, singularmente laxo puesto que deja pasar todos los recuerdos por poco complejos que sean y no conserva sino detalles aislados y elementos discontinuos de nuestras representaciones” (Dornier-Acbodian, 2004:124). Este marco social es fundamental para comprender que las memorias no son simple relatos del pasado, sino que son narraciones que reconstruyen desde el presente las situaciones vividas en pasado, por tanto pueden ser productoras de

memorias (Blair, 2008). En caso de esta investigación, lo narrativo adquiere un carácter testimonial, ya que estas dan cuenta de situaciones de dolor que se enmarcan en contexto de violencia. Quiceno propone que:

En los contextos donde se producen los testimonios es importante tener en cuenta la diferenciación entre lo público y lo privado, no como una oposición irreconciliable sino como un marco de posibilidades que deja ver diferentes aspectos del testimonio mismo. La “guerra” altera los marcos normativos, así como los referentes de autoridad y moralidad que están establecidos, afectando de manera radical el ámbito de lo público. En este sentido, se observa que las dificultades expresadas por los habitantes de estos barrios para construir sus relatos en la esfera pública tienen que ver con las formas en que la “guerra” ha generado fuertes rupturas con lo público y, sobre todo, con los riesgos que esto implica para los sujetos en su cotidianidad (Quiceno, 2008).

El segundo marco social comprende el tiempo, y la forma en que desde la noción de temporalidad hallamos la imagen de acontecimientos pasados. Este marco permite visualizar cómo la memoria colectiva tiene una permanencia en el tiempo que le permite elaborar su propia duración, que puede llegar inmóvil donde el pasado se conserva idéntico e inalterable. Esta condición es fijada por cada sociedad en la medida en que todas perciben y manejan una noción de tiempo distinta, por tal motivo cada una define su propia memoria, y la manera de representar el tiempo (Ibíd.: 125).

El tercer marco social comprende la noción de espacio. En éste se fija a la memoria porque es allí donde se ha recibido la huella del grupo, y a la inversa. Este marco es totalmente inherente al grupo social, ya que en él se ven expuestos los planos material y de representación, esto como parte del plano de pensamiento social. En este sentido el autor da una relevancia a la memoria colectiva ya que ésta “nos la evocan los demás, aunque se trate de acontecimientos en los que sólo hayamos participado nosotros y objetos que sólo hayamos visto nosotros.” (Halbwachs citado por Dornier-Acbodian, 2004: 129).

Es importante, dentro de este campo de discusión que se ha propuesto, tratar el problema de la memoria en relación con algunos aspectos del contexto. Cuando se piensa la memoria, no se hace desde la historia, es decir, desde la voz oficial e institucional; en muchos casos este tipo de memoria termina siendo la voz de los vencedores. No se quiere desconocer que esas memorias no oficiales o (individuales y colectivas), se apoyan en los acontecimientos históricos como un referente amplio del

pasado, pero con la diferencia de que dichos acontecimientos son resumidos y esquematizados, y las memorias sobre las que se indaga, están ligadas a una representación más continua y densa (Halbwachs, 2004a: 55). Una memoria individual y colectiva basada en hechos históricos, relegaría a un segundo plano su principal función, la fijación de los recuerdos:

Nuestra memoria no se basa en la historia aprendida, sino en la historia vivida. Así pues, por historia hay que entender, no una sucesión de hechos y fechas, sino todo aquello que hace que un periodo se distinga de los demás, del cual los libros y los relatos nos ofrecen en general una representación muy esquemática e incompleta (Ibíd.:60).

Se acude a una memoria del pasado, pero que no está anclada, sumergida en los hechos históricos. Los usos de la memoria, como diría Tzvetan Todorov, se relacionan con el presente de manera pasiva o activa, frente a esto, Todorov propone dos formas de hacer uso de las memorias: literal y ejemplar. La primera, se refiere a su condición explícita, donde la memoria no va más allá de lo que literalmente recuerda, lo cotidiano, sin ninguna intención sobre los hechos; para Jelin, este tipo de memorias se caracterizan porque no se les puede dar sentido y pertenecen a lo ya habitado.

Tanto Todorov y Jelin coinciden en la necesidad de que la memoria tenga la capacidad de agenciar el presente; “El pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente” (Todorov, 2000:31). Todorov propone unas memorias ejemplares, que revisen el pasado bajo una condición ético-política que difunda sobre el presente enseñanzas para retomar un camino socialmente viable, que supere el uso literal de la memoria, que hace del acontecimiento insuperable y desemboca en el sometimiento del presente al pasado. Por el contrario, la memoria ejemplar “permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro” (2000:37).

Jelin nombra este tipo de memorias como narrativas, pues éstas implican el establecer un compromiso entre las acciones del pasado y las del presente, donde el “[...] acontecimiento rememorado o ‘memorable’ será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia”

(Jelin, 2002:9). De esta reflexión sobre la capacidad de agenciar que tiene la memoria sobre el presente, Jelin propone el concepto de *trabajos de la memoria*, desde cual se pregunta por el “[...] peso relativo del contexto social y de lo individual en los procesos de la memoria” (2002: 3).

Memorias locales, memorias específicas

La especificidad de la memoria en el barrio Villa Niza, vincula los continuos procesos de violencia que ha vivido, los cuales no han sido trabajados. Por el contrario, los silencios habitados y el recordar literal se han impuesto sobre la capacidad narrativa y/o ejemplar de las memorias, derivando en unas memorias sumergidas en un sufrimiento traumático puede privar a la víctima testimoniar (Jelin, 2002) o destruir la capacidad de comunicar (Das, 2008). Esto ha propiciado una repetición histórica de los hechos donde los actores y las motivaciones divergen, pero en últimas han provocado “olvidos y abusos políticos” (Jelin, 2004:15). Frente a esto, Pilar Riaño propone que la memoria hace visibles las dinámicas de la violencia, y se constituye como “una práctica cultural, una forma y sistema de acción que se relaciona con un dominio del conocimiento y un *locus* de experiencia” (Riaño, xliii, 2006). La relación que se establece entre pasado y presente se caracteriza por vincular la percepción de quienes somos, la identidad, como un puente que asocia la memoria, no como práctica para la preservación de los recuerdos, sino como experiencia del individuo que lo vincula con lo colectivo (Riaño, xliv, 2006).

Otra particularidad de los trabajos realizados alrededor de la memoria en todo el territorio colombiano, -y este no es la excepción- es que están condicionados por una situación de posconflicto propia del país. Si bien es cierto que a la fecha en que se realizó este proyecto, el estado colombiano había tenido negociaciones y desmovilizaciones con grupos de paramilitares por más de seis años, por otro lado, la confrontación armada con grupos guerrilleros seguía presentándose. Adicionalmente, en los últimos años (2009-2012), el fenómeno de las “bandas criminales” emergió como respuesta al vacío de poder que dejó el paramilitarismo. Esto ha marcado una gran diferencia con los conflictos armados en otras latitudes del mundo (como el caso de las dictaduras en el cono sur o los conflictos armados en Centro América) donde la memoria ha emergido por las condiciones de negociación de paz, o la reivindicación

de gobiernos que han sido conscientes de los problemas sociales y políticos que acarrea el no reconocimiento de la memoria.

Esto pone la memoria en un terreno difícil, pues este tipo de contextos de guerra continua propician el surgimiento constante de nuevas memorias -por demás traumáticas- de la violencia, que en muchos casos se convierten en un “[...] ‘campo de batalla’ y sus usos tienen enormes implicaciones políticas” (Blair, 2008:30). Esto ha traído consigo, por una parte, un exceso de ciertas memorias sobre otras, y paradójicamente, un silencio provocado desde los actos de poder (Sanchez, 2000: 21; citado en Blair, 2008:30); esto se ve reflejado en la forma en que el olvido se impone como práctica, como lo señala Blair, para confiscar la memoria.

Fotografía: develar violencias, detonar memorias.

Si lo que se busca en este trabajo es tener una comprensión de aquellas memorias de la violencia cotidiana, normalizada, e invisibilizada, ¿Cómo se puede dar cuenta de dichas memorias a través de la fotografía familiar? Si en la fotografía de guerra, el terror es evidente y salta con horror a los ojos del espectador, una violencia soterrada, silenciosa, ¿Cómo traspasa a los álbumes, cómo puede verse, cómo puede tratarse?

Desde su invención como tecnología de representación, la fotografía ha tenido un papel relevante en muchas esferas de la sociedad. Por un lado, la fotografía popularizó el uso del retrato como forma exclusiva de tener una imagen de sí mismo en la sociedad burguesa, desde la cual alcanzar el gusto y estética de la clase noble, logrado en por la pintura postclásica (Freund, 2001: 7). El retrato se convirtió en un acto simbólico que daba a conocer el ascenso social, ya que la imagen propia era un asunto privativo de las grandes monarquías. Por otro lado, la masificación de la imagen fotográfica, “ha sido fundamental en la constitución de los patrimonios visuales de las distintas naciones” (Correa, 2010: 3)¹⁵; esta idea ha puesto a la fotografía como una tecnología de representación en un papel privilegiado frente a otras fuentes de archivo o documentación histórica.

¹⁵ La fotografía como invención de mediados del siglo XIX, se convirtió en principal dispositivo que registro la constitución de muchos estados nación, creando acervos en muchos museos de historia y antropología que conservan retratos de personajes, hechos históricos, grupos humanos, tradiciones (Correa, 2010).

La fotografía se ha constituido desde entonces en un modelo de veracidad y objetividad de la realidad de la sociedad occidental moderna. Éste es considerado por Bourdieu como uno de los usos sociales de la fotografía; la capacidad de comunicar y expresar situaciones y sentimientos a tal punto que una representación social esconde tras de sí la falsa evidencia de los prejuicios, puesto que ésta sólo retiene las características visuales de los objetos (1979: 32, 109). La discusión sobre el rol de la fotografía como registro objetivo de la realidad ha tenido muchas aristas, pero es claro que ésta no deja de ser una interpretación alimentada por un sistema de convenciones expresado en un espacio de valores estéticos cargados con una idea de lo real (ibíd.:110), ésta adquiere dicho carácter al ser una perfecta analogía de la realidad (Barthes citado en Correa, 2010: 3); y al igual que la historia, la fotografía, es una versión, una representación que refleja la realidad (Le Goff citado en Correa, 2010:3).

De este modo el carácter de índice de la fotografía, se ha construido a partir de una mirada específica sobre una serie de significaciones socialmente aceptadas, donde se ha impuesto una forma de pensar, en este caso, un ideal positivista que ha dotado a las imágenes fotográficas de un mensaje explícito, que por sí mismo se explica. En palabras de Barthes, “la condición puramente ‘denotativa’ de la fotografía, la perfección y plenitud de su analogía, en resumen, su ‘objetividad’ [...]” (1986:15). Esta mirada impuesta desconoció lo que hay detrás del lente, es decir, el posicionamiento que cada fotógrafo tiene frente a lo que esta retratando, donde obturar no es una acción ingenua, desprovista de ideal alguno. Al contrario, cada imagen fotográfica es atravesada por una serie de condiciones, donde se ponen en juego la selección de los objetos, la composición, el encuadre y una serie de reglas que determinan su intención estética y/o ideológicas (Ibíd.). No existe una única mirada, ésta tiene múltiples formas, como lo propone Berger:

Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias [...]. Toda imagen encarna un modo de ver. Incluso una fotografía, pues las fotografías no son como se supone a menudo, un registro mecánico (2000:15-16).

La invitación que surge de la propuesta de este autor, es problematizar la mirada, y cómo tras ella se esconde una serie de relaciones entre las cosas y nosotros (Ibíd.:14), que nos permiten, “[...] al mismo tiempo, ver y pensar el mundo” (Orobitg, 2008:51). Pensar la mirada, como un proceso esencial al momento de otorgarle sentido a las

percepciones visuales y en general a la imagen, implica desentrañar esa relación entre el observador y la realidad observada. Esto propone una reflexión sobre cómo la antropología ha fundado su conocimiento a partir de la observación y ha dotado a su quehacer de una mirada específica “[...] como método y teoría del conocimiento en la aprehensión y en la interpretación de las relaciones y de los procesos sociales” (Ibíd.:51-52). Orobítz, cuestiona qué caracteriza estas miradas antropológicas, si de antemano se sabe la relación entre realidad observada y observador, y señala que:

[...] las miradas antropológicas se caracterizan por toda una serie de especificidades que surgen de la puesta en relación con la realidad sensitiva, con la alteridad y con la propia antropología. Además, esta puesta en relación lleva a la constitución de un imaginario antropológico que se hace evidente a través de un determinado uso simbólico del paisaje, del cuerpo humano –el vestido y gesto- y de la composición en las fotografías, en las filmaciones y en los textos de los antropólogos (2008: 52).

Para esta autora la mirada antropológica se ha caracterizado por la construcción de un imaginario sobre el cuerpo y el paisaje. Para el análisis del cuerpo propone la noción *embodiment*, término que señala la correlación entre ciertos valores y disposiciones sociales en el cuerpo y a través del cual se dan los procesos entre la interacción cuerpo y mente. Este concepto resulta útil en la medida que permite comprender cómo Occidente ha manipulado el cuerpo a partir de divisiones: masculino/femenino, corporal/espiritual; usando estas segmentaciones para construir un ideal naturalizado del cuerpo que ha servido para afianzar las diferencias entre clases y la normalización de ciertas jerarquías de poder.

Al analizar el cuerpo a partir de la noción de *embodiment*, es necesario reconocer algunas ideas que ha tenido la representación etnográfica; la primera, es la inserción de los sujetos como parte de una sociedad a través del cuerpo; otra idea, es que el cuerpo, opera en simultáneo, como metáfora de la sociedad; y por último, sobre el cuerpo se ejercen una serie de controles que funcionan como formas de control social, pero a la vez éste opera como medio que reacciona a ese control (Ibíd.:54).

La importancia que tiene esta discusión dentro de lo que se está conceptualizando en este proyecto, deriva en problematizar sobre el carácter objetivo de las imágenes. Si la mirada antropológica ha estado atravesada por estas nociones de cuerpo, por tanto, la imagen de la alteridad como representación etnográfica está

construida históricamente por una visión positivista y romántica evidenciada en los primeros usos de la fotografía con fines comparativos y raciales, y como se ha señalado con anterioridad, una visión moderna asociada a la imagen índice (verdad/objetividad), que es confrontada por la imagen representación, pero detrás de esta última se esconde una forma de ejercicio de poder. Ahora bien, el mundo contemporáneo ha puesto en juego, a partir de la transformación del pensamiento social, una nueva forma de visión que se articula a una noción más racional, la cual trata de articular dos ideas de la imagen: una como indicio/signo, y la otra como icono/símbolo. Lo que surge de esto es que la fotografía, en este caso etnográfica, “[...] es una representación pero, en tanto que tal, aborda, desde su producción hasta su visionado, de forma reflexiva, se convierte en un indicio de las categorías cognitivas sobre las que se ordena una determinada realidad” (Ibíd.:57).

Cada una de estas formas de visión, propone Orobítg, “[...] construyen tres tipos paradigmáticos de fotografía antropológica del cuerpo humano”: Por una parte, una fotografía documental, donde los sujetos, a pesar de que posan, son ajenos a la cámara. Esta fotografía trata de alguna manera de captar su realidad, pero lo que el cuerpo de los sujetos deja en evidencia, a partir de una falta de expresión y emotividad, es “una serie de las relaciones de poder y alteridad”. Por otro lado, se crea una fotografía intersubjetiva donde se da una interacción entre observador-fotógrafo y los sujetos, esto permite captar gestos y emociones cotidianas, al tiempo que predispone a partir del provocar emociones estéticas en quien las mira, creando una representación de la alteridad impactante, logran en últimas denunciar o reivindicar las condiciones de quien posa. Por último está una fotografía reflexiva. En este tipo de imágenes, las emociones tienen igualmente un lugar preponderante, pero se le da cabida a la puesta en escena como una forma de valorizar, por parte de los posantes, su realidad (Ibíd.: 57, 60, 61,62).

El desarrollo que ha tenido esta discusión, es fundamental para pensar el álbum de fotografía familiar como objeto que atañe a esta investigación, y desde cual se quiere dar cuenta sobre la relación entre la violencia cotidiana y la producción de cierto tipo de memorias, o en muchos casos, olvidos. Un elemento necesario para el análisis que se busca hacer de este tipo de fotografías, es reconocerles, o por lo menos otorgarles, un cierto valor antropológico. Si bien es cierto que la fotografía antropológica tiene esta

distinción por ser elaborada desde la mirada del antropólogo, no se puede desconocer carácter documental de la fotografía familiar, es decir, de imagen índice de la existencia de la familia. Al mismo tiempo, la fotografía familiar es intersubjetiva, ya que carga con gestos y emociones cotidianas. Por último, en sí misma es reflexiva, porque hace evidente a través de la pose, de la puesta en escena, de la representación, el valor que se otorga a la realidad familiar¹⁶.

Leyendo el álbum familiar

Armando Silva propone que el álbum es un libro del cual se pueden hacer lecturas críticas, pues sobre éste se tejen historias que pueden ser entendidas “en sus condiciones inherentes, como parte de una cultura y expresión de una tecnología de la imagen” (1998:12). El álbum refleja un “sujeto, la familia; un objeto que hace posible mostrarla visualmente, la fotografía, y de un modo de archivar estas imágenes” (ibid.19). La fotografía del álbum hace de la imagen, un otro representado, que asume en cada postura lo que se quiere y no se quiere mostrar, entonces el álbum está constituido por el deseo familiar, por el imaginario colectivo de nuestra memoria representada, pero también olvidada.

El álbum narra la historia de la familia, en cuanto que éste representa su memoria en imágenes. Pero ¿es posible que el álbum pueda contar otras historias que no acontecen en el núcleo de la vida familiar, que salgan de su intimidad y se abran a la narración del espacio colectivo más amplio? ¿Logra la fotografía familiar obtener el poder, como lo propone Judith Butler (2010) de comunicar el sufrimiento de los demás y dar cuenta de las condiciones de violencia en un territorio específico?

En muchos contextos de guerra, la fotografía es la mayor evidencia del horror de la violencia de los victimarios, pero también de la huella de las víctimas. En el caso de

¹⁶ El otro imaginario que contiene la mirada antropológica según esta autora es el paisaje. Primero el paisaje físico puede ser leído como una imagen, pero el paisaje como pintura y fotografía es la imagen de una imagen; y en esta medida, debe pensarse el paisaje en relación con quienes lo habitan, pero también, el paisaje como imagen cultural, como elemento de producción de conocimiento antropológico. Un segundo aspecto, hace referencia a como el espacio se transforma en paisaje “[...] a partir de la atribución de cualidades significativas a los elementos del entorno [...] que son asociados con usos cotidianos, con acciones sociales pasadas o con acciones mitológicas” (Ibíd.: 65). El paisaje en términos de la fotografía antropológica, se constituye como fondo y este da cuenta de las relaciones sociales, es decir, es el contexto donde se ponen en juego los imaginarios, por ejemplo, en aras de buscar la objetividad científica las fotografías eran tomadas fondos blancos, con el fin de purificar la mirada sobre los sujetos, esto al tiempo lo aislada y descontextualizaba. La composición de un paisaje o su supresión dentro de la fotografía implica la creación de una representación (Ibíd.:66).

las dictaduras militares del cono sur en Latinoamérica, “las fotografías de los desaparecidos y su utilización en diversas esferas constituyen una de las principales formas de la representación de la desaparición” (Catela, SF: 1). En este sentido, el uso de la fotografía va mas allá de la interpretación de la realidad, ésta se hace ícono que denuncia la violencia que hay detrás de los acontecimientos, en cuanto encarna el cuerpo ausente, visibilizando la dimensión material del recuerdo (Ibíd.).

Para el caso de Colombia, el uso de la fotografía y otras fuentes de producción de imágenes, ha registrado por décadas los diversos matices de la violencia. En la primera etapa de la violencia en la década de 1950, la fotografía fue usada como un arma más que permitió a los grupos enfrentados expandir el miedo entre sus posibles víctimas, es decir, el terror como estrategia sometimiento del otro, ultimado por los asesinos que se mostraban como salvajes y violentos, al tiempo que se tomaban fotografías como evidencia del terror que podían causar, creando una imagen del otro aniquilado (Correa, 2010: 9-10). A diferencia de la fotografía en contextos de guerra, de conflictos armados, campos de concentración, la fotografía familiar no tiene ese poder explícito de comunicar el sufrimiento de los demás (Butler, 2010: 101), pero en sí registra y les permite a los observadores construir un espacio de interpretación de los acontecimientos en los cuales se enmarcan socialmente las fotografías.

Buscar una comunicación explícita de la fotografía familiar, no es la preocupación que embarga a este proyecto. En su lugar lo que aflora, es cómo preguntarles, analizarles e interpretarles por aquello que no es legible dentro del encuadre; la respuesta se puede entrever a partir de ejercicios investigativos pasados realizados en la zona. Como antecedente de este proyecto, entre los años 2009 y 2010, realicé como parte de mi trabajo de grado el video documental “Click, Click, obtura Gallo”, en el cual trabajé la memoria de los habitantes de los barrios Villa del Socorro y Villa Niza. La fotografía fue un recurso fundamental en la narrativa audiovisual de dicho proyecto, producto de la exploración y orientado por lo que Gemma Orobitg (2005), ha nombrado *re-enactment*, una técnica de trabajo que se basa en rehacer imágenes del pasado a partir de la puesta en escena de los objetos o sujetos que componen una fotografía. Para tal fin se seleccionaron una serie de fotografías familiares, y a partir de la puesta escena en el espacio original de la foto, se

reconstruyeron, de la manera más cercana posible, los momentos vividos por quienes posaban.

Este ejercicio, permitió romper con la distancia que se genera entre los sujetos y el investigador-realizador, producida en muchos casos por la mediación que existe entre la representación de la “autoridad etnográfica” reforzada por presencia de la cámara, y la forma en que los sujetos se representan a sí mismos. Otro aspecto relevante del uso de este tipo de estrategias, es la producción de diversas perspectivas, es decir, la mirada del antropólogo no se imponía sobre la mirada de los interlocutores, y tampoco era un cruce de miradas contrarias, por el contrario, ambas miradas hacen “[...] parte de la construcción visual de la realidad cultural [...]”. Esta estrategia –que nombra Buxó- de elicitación fotográfica resulta ser una fórmula interesante para abordar la violencia en la memoria de la familia, ya que permite un uso analítico, al igual que dialógico de las imágenes, que puede tener un alcance sobre los movimientos del cuerpo y los objetos en el trabajo de campo etnográfico. “Ya no se registran simplemente los movimientos y las explicaciones del Otro, sino que implica la exploración conjunta para reconstruir la experiencia cultural sobre la base del diálogo, los recuerdos e incluso mediante el intercambio de objetos de amplia evocación visual” (Buxó, 1999:6).

En este sentido, la fotografía no es símil del pasado y del presente, sino que se constituye en representaciones visuales, en cuanto que son producto de la realidad interpretada por los sujetos. Éstas son seleccionadas y organizadas de tal forma que configuran un relato coherente con la perspectiva que se tiene de los hechos del pasado; los observadores o espectadores lo viven a partir de la “[...] estructuración de la memoria en recuerdos avivados según los intereses, las inquietudes y los significados que se asignan en cada momento de la experiencia social”. Frente a esto Buxó propone que la foto, más que una pretensión de reconstruir el pasado, da luces sobre “[...] las realidades del presente en cuanto sus imágenes ilustran las implicaciones ideológicas en el uso, el cambio y la invención de tradiciones y prácticas socioculturales” (Ibíd.:8).

El concepto clave para situar esta reflexión es actancialidad, lo que se mira no es el significado como tal de las imágenes, sino que el significado está dado por “[...] acto mismo de actuar y en acontecimiento de ver, oír y sentir [...]”. El modelo performativo o actancial pasa del énfasis en la cultura a la experiencia cultural” (Idíd.:16). En este sentido el significado de lo fotografiado, no recae sobre lo que en sí comunica, su

eficacia está contenida en su actuación en sí, es decir, las forma en que los sujetos pueden experimentar actuando una situación y esta puede darse en forma de representación, narración o simplemente mirando como espectadores.

Enmarcar la fotografía

La fotografía se puede situar dentro de las nociones de marcos sociales de la memoria en relación con el retrato familiar “[...] que evoca sin descanso recuerdos y funciona como una práctica real de la memoria para el grupo familiar [...]”. La fotografía es una detención del tiempo que fija un espacio y nos posibilita unas narrativas asociadas a un contexto social, es por eso que la fotografía, genera un “[...] discurso, pero en tanto que fotografía de familia tiene la propiedad de estar ligada a las restantes fotografías del grupo familiar, poseedoras cada una de un discurso privativo que se incluye en el discurso global, que es la historia de la familia” (Dornier-Acbodian, 2004:123,124,).

El tiempo es un instante en la fotografía que representa un momento real, un pasado que enmarca acontecimientos que pautan un tiempo familiar, que construyen un rito de memoria. La fotografía habla de momentos y de instantes capturados en la obturación de la cámara, pero también nos habla de espacios que sitúan la representación dentro de la imagen, y designa continuidad por el espacio faltante en la fotografía. “Así pues, se percibe claramente de qué modo el espacio escogido de una fotografía de familia da siempre a sobrentender un espacio mucho más amplio que con frecuencia es aquel en que se inscribe la vida del grupo o del el individuo”(Ibíd.:129).

El archivo familiar, propone mirar aquellas imágenes que en apariencia no tienen la fuerza enunciativa del dolor como lo pueden tener las imágenes producidas en el holocausto, “la imagen como documento, como certificado, como archivo, la que ahora en adelante va encarnar la “lógica funesta” (Didi-Huberman, 2003: 138) pero la memoria que resguarda el álbum como documento social, hace uso de los marcos sociales, es decir lo temporal, lo espacial y lo narrativo, para denunciar a través de los diálogos que suscita su historia hilada imagen tras imagen, y comunicar respuestas éticas (Butler, 2010: 114), ante el dolor enmascarado en el silencio de las violencia cotidiana, normalizada, donde:

[...] la fotografía proporciona el medio de disolver una la realidad sólida y compacta de la percepción cotidiana en una infinidad de perfiles fugases como imágenes de sueño, de fijar momentos

absolutamente únicos de la situación recíproca de las cosas, de captar [...] aspectos imprescindibles, en tanto instantes del mundo a percibir, de detener los gestos humanos en el absurdo de un presente de estatuas de sal (Bourdieu, 1979: 138).

Los álbumes familiares son una herramienta de análisis que puede revelar otros sentidos no identificados sobre situaciones de violencia, cada memoria conservada es un indicio de prácticas, que se han habituado. En el caso de Colombia, una violencia que se ha hecho cotidiana y tras esto ha escondido los fines políticos de silenciar e invisibilizar el horror. El pensar la fotografía familiar como estrategia, no solo metodológica, sino teórica, para entender los procesos en que se ha habituado la violencia, es decir anunciarlos e interpelar ciertos gustos y estéticas, que ha configurado la forma de existencia de muchos, y donde las imágenes sólo logran ser acontecimientos detenidos en el tiempo, negando su capacidad de interrogar el pasado y con esto poder agenciar el presente.

CAPÍTULO III

FOTOGRAFÍAS FAMILIARES: IMÁGENES PARA PROVOCAR LA MEMORIA

En este capítulo entraré en el barrio a través de la memoria de mi familia, mediante un cruce de narrativas elaboradas a partir de las fotografías de los álbumes familiares. Para tal fin tengo estipulado hacer uso de una estrategia autoetnográfica, buscando hacer una lectura de mi grupo familiar y de mi comunidad. No busco un relato omnipresente, por el contrario, acudo a un proceso dialógico y de esta forma miro cada una de estas imágenes para dar cuenta del contexto histórico en el cual se desarrolló la vida familiar. Las fotos y los relatos brindarán, al tiempo, un marco interpretativo que develará ausencias, excesos y presencias de la memoria, que se vincula a fragmentos de realidad representada, que se entreteje en un sin número de significados sobre el pasado. Frente a lo metodológico se trata aún de un proceso en construcción, en el cual las estrategias para abordar los álbumes y el trabajo de campo se van aclarando en la medida en que este avanza y se construye colectivamente un marco de análisis para lograr hablar desde la especificidad del objeto fotográfico.

Fotografías sueltas: memorias fragmentadas

Quiero iniciar haciendo una claridad frente a los tipos de archivos que analizaré. Por un lado, porque no existe un único tipo de archivo y en algunos casos no existe siquiera como tal, lo que no determina la no existencia de un registro. Analizaré durante esta investigación esencialmente tres tipos de archivos que son más próximos a la noción de álbum. Primero, un álbum que se puede nombrar como de *organización lógica*, que se caracteriza principalmente por ser análogo al libro. En este tipo de álbum se van poniendo las fotos para construir una narrativa que se teje hoja por hoja y foto tras foto; allí se van organizando de manera cronológica los acontecimientos, eventos y ritos de la familia; y pueden estar divididos por grupos generacionales, donde la memoria se construye a partir del sentido narrativo que cada una de las fotos tiene en relación con las otras (Silva, 1998).

El segundo tipo se nombra como *álbumes sueltos*. Estos se caracterizan precisamente por tener las fotografías disgregadas pero fijadas a las hojas de un álbum; sin embargo, no están organizadas de manera lógica, su fin último es guardar las fotos,

mas no construir un relato coherente y cronológico (Ibíd.), lo cual no es un inconveniente para que este pueda ser narrado, solo que al no tener una estructura dada, lo narrativo va saltando entre foto y foto, por ende los acontecimientos se vuelven dispersos al igual que la memoria, esto genera una perspectiva del pasado que se construye de manera fragmentada, y las relaciones que se dan entre imagen y relato son disímiles en el sentido en que van rebotando de manera irregular entre los acontecimientos y los miembros de la familia retratados.

Por último, están las *fotos revueltas* (Ibíd.), no se organizan como un libro. Están guardadas en cajas o bolsas y tienen un lugar en algún espacio de la casa donde son sacadas para ser contadas, pero ese narrar tiene la particularidad de que no está determinado como los de *organización lógica*, pero tampoco es disperso como los *álbumes sueltos*, de hecho, su virtud reside en que el relato se construye cada vez que las fotos son observadas: pueden combinarse y exaltar fotos, o ser omitidas otras. La palabra parece tener más peso sobre lo visual. La memoria se construye con cada relato nuevo que propone el narrador, el pasado adquiere sentido en la medida en que cada imagen es organizada, ya no tanto en acontecimientos y eventos, sino en temporalidades: cada época puede ser evocada por un grupo de fotos que la identifican.

En mi familia las fotografías no han tenido un orden establecido, por eso es que el archivo tiende a estar en esta última categoría, y de alguna manera se mezcla con los *álbumes sueltos*, pues en algún momento existió un archivo que tenía una organización lógica, que luego fue desmontado y en la actualidad son fotos que se mezclan, allí sus narrativas estructuradas desaparecieron para darle paso a un sin número de relatos que se elaboran según el miembro de la familia que lo relate. Para la construcción de este apartado experimenté desde lo metodológico, teniendo en cuenta esta particularidad de las fotos sueltas.

Esto implicó trabajar en tres grupos familiares. El primer grupo está conformado por mi madre y yo, y es el más pequeño; luego abordé el grupo de mi tía Flor y mi prima Ubiely, un grupo familiar de diez personas; y por último, el de mi tía Estela y su familia conformada por seis personas. Este último álbum es narrado por mi prima Claudia, ya que desafortunadamente la tía Estela murió hace ya un poco más de diez años, al igual que el abuelo y la abuela muertos hace cuarenta y diecisiete años, respectivamente. Se excluyen de este ejercicio los grupos familiares de mis tíos Jesús —

ya muerto— e Inés, ambos desde muy jóvenes dejaron el núcleo familiar y la relación con el barrio ha sido distante; sin embargo, su relato es igual de valioso, por lo menos para situar una memoria previa a la llegada al barrio, pero esto no lo hice porque ambos grupos residen en lugares un tanto distantes de la ciudad.

Evidencia de una ausencia



Fotografía 1. Archivo familia Londoño Villada

Ella es María Consuelo Londoño, mi madre. Es su foto de primera comunión, pero es además para mí una de las fotos que más aprecio, no sé, a lo mejor es un sentimiento materno lo que me embarga cada vez que la veo, desde muy niño he sentido una fascinación por esta imagen, que por momentos se convierte en amuleto, con un aire místico, de purificación, de sacralidad que constituyen su fuerza estética. La carga emocional que tiene para mí la foto está dada por el recuerdo, pero no el recuerdo que he construido de mi madre en el presente, no, es un recuerdo de otro tiempo, una época distante, donde su rostro era otro, su vida era distinta, por lo menos no marcada por mi presencia (Barthes, 1986).

Siempre me imaginaba con esta fotografía un periodo de una ciudad tranquila, pequeña, con hombres de traje y sombrero; con mujeres de vestidos ceñidos al cuerpo, pero al tiempo, recatadas; con autos grandes y aparatosos que pasan por calles silenciosas y polvorientas; con barrios con pocas casas pero amplios antejardines coloridos, portones y ventanas de madera, con muchos cuartos donde vivían numerosas familias, con patios internos dónde pasar las tardes; una ciudad distinta a esta que vivo, la cual está llena de azares y agitaciones, de esquinas peligrosas, de lugares prohibidos y arquitecturas apeñuscadas. La imagen moviliza el recuerdo de mi madre niña impregnado de sentido religioso, y tras este recuerdo una ciudad imaginada, no vivida y por instantes añorada.

Por otro lado, la fotografía de mi madre tiene un valor como objeto estético. Desde que me inicié como fotógrafo le encontré un valor técnico, esencialmente en la forma en que fue ejecutada: es una foto de estudio, esto es un elemento que la diferencia del resto de fotos del álbum. Esto implicó una composición de los elementos, como la postura de mi madre; su mirada fija a la cámara; parada en el centro con un ramo de flores y una mano abrazando la figura del Niño Jesús; y en el suelo un cáliz con una hostia, símbolos que le dan significación al ritual religioso por el cual es tomada la foto, pero que a su vez tienen como función rellenar el espacio en pro de la composición de la imagen.

La iluminación también tiene una significación dentro de la imagen, ya que esta le da un protagonismo casi dramático a los objetos que acompañan a mi madre. Una luz dirigida desde el costado derecho de la mirada del espectador, provoca una fuerte sombra en el fondo claro que le da volumen a los elementos retratados. La imagen en blanco y negro le da un toque surrealista que genera un juego estético con los bordes irregulares y la textura del papel. Estos elementos son característicos de una fotografía enraizada en el retrato pictórico de la nobleza de la época del romanticismo, que fue heredada por los primeros fotógrafos (Freund, 2001) y que tiene valor de ser nombrada aquí, pues persiste por lo menos en la fotografía familiar. Su fin en cuanto a representación es construir una imagen exaltada y sacralizada de los sujetos, esto implicaba, en términos técnicos, largas exposiciones y por ende posturas estáticas y rígidas, donde el uso de la luz era esencial en la construcción de una teatralización que le diera una significación al evento retratado, en este caso una primera comunión.

Estos elementos descritos constituyen para mí valores tanto emocionales como estéticos y técnicos, desde los cuales le otorgo un sentido a la fotografía de mi madre. La imagen cumple una función de elucubración, si bien es cierto que logro anclarla en el recuerdo de mi madre, ese recuerdo no ha sido vivido, más bien lo que pone en evidencia es el afecto del vínculo familiar, que es reforzado por la intención estética de la foto. También sobre esta recae una nostalgia por una ciudad lejana, imaginada, que contrasta con la experiencia de ciudad que he vivido. Frente a esto y a la intención que concierne a esta investigación, lo que aflora es una inquietud sobre cómo se puede abordar las fotografías y lograr explorarlas más allá de ese sentido afectivo; sin duda la fotografía es un vehículo que moviliza emociones y tras estas existe una fuerza narrativa.

Esta primera fotografía es interpretada por mí desde lo que hay en la superficie, sin duda, desde ahí se puede imaginar más que reconstruir un pasado, por nombrarlo de alguna forma es una memoria imaginada. ¿Cómo se puede abordar la fotografía superando el contenido más evidente que esta contiene, y con esto aflore un contenido más etnográfico? ¿Qué elementos deben hacer parte de lo metodológico para lograr hablar desde la foto como testimonio que genera memorias, y no tanto como vehículo o medio de elucubrar en torno a la memoria? Estos dos interrogantes me llevaron a formular un marco de análisis que he ido elaborando en la medida en que me acerco desde el trabajo de campo a mi objeto de estudio, y en el cual tendrá mucho que ver la forma en que entablo un diálogo con mis interlocutores. Para esta primera fotografía, el ejercicio implicaba acudir a la mirada y al valor que mi madre le daba.

Como lo mencioné antes, el álbum de mi familia se compone de fotos revueltas, que se mezclan y no tienen una narrativa asignada con anterioridad. La foto de primera comunión hace parte de ese “desorden”. Para mi madre las fotos no han tenido un lugar privilegiado, ella nunca se ha preocupado por ese tipo de asuntos, y es por eso que las fotos no están organizadas en un álbum. La verdad no sé si esto fue más un descuido porque desde que recuerdo la bolsa donde mi madre guardaba las fotos no ha tenido un lugar determinado: recuerdo que por mucho tiempo pasaron debajo del colchón, como si atesorara dinero; luego pasaron al cajón de un armario, metidas en una caja de habanos, y entre los cambios de casa estuvieron trasapeladas con otros documentos, y hasta llegamos a pensar que se habían perdido.

El primer ejercicio consistió en pedirle a mi madre que hiciera una selección de algunas fotos que para ella fueran relevantes y que tratara de darles un orden. Entre las fotos que escogió se encontraba esta, de hecho fue la primera a la que acudió, luego escogió una serie de fotos donde predominaba mi presencia y que iban desde mi nacimiento hasta mi época de colegio y donde su presencia casi que desaparecía. Traté de indagar sobre la forma en que seleccionó las fotos, y pregunté sobre porqué esas fotos y no otras, su respuesta fue inmediata y casi que obvia: “[...] porque son recuerdos”. Pero una acción le daría a esta respuesta otro sentido no tan obvio, ella levanta su foto de primera comunión: “Esta foto es de otro momento y estas —señala con su dedo el resto de fotos— de cuando la vida se compuso” (Entrevista a María Consuelo Londoño el 29 de marzo de 2012).

Esto le daba una fuerza a esa foto en relación al resto de imágenes, no solo de las que ella seleccionó, sino con respecto a otros álbumes de la familia. Hay dos razones por las cuales para mi madre esta foto es importante. La primera es por su condición de única, es decir, no hay otra foto de primera comunión del resto de sus hermanos, pero también es única porque no hay otras fotos que hablen de los inicios de la familia; en ningún otro álbum, por lo menos con los que he trabajado, existe otra foto con características similares que permitan situarla en ese tiempo¹⁷.

La segunda razón de importancia es que la foto termina develando una suerte de ocultamiento. Para mi madre este fue uno de los momentos más significativos de aquel tiempo. Ella tenía diez años y transcurría el mes de diciembre de 1956, lo recuerda bien porque fue el año en que nació la última de sus hermanas y mi abuela había regresado de una estancia por fuera de la ciudad, durante la cual estuvo trabajando: “Mi madre empezó a trabajar para comprarme el vestido [...]”, la había enlistado en un estudio en el centro de la ciudad, “[...] mi madre me dijo que me iba a tomar una foto y ella me llevó por esos lados” (Ibíd.).

¹⁷ Esto impregna la imagen de un aire de objeto evidencia porque es el único registro visual que se conserva. Mi madre dice que no recuerda bien si existían más fotos, por un lado estas eran muy costosas, y esto lo dice por las condiciones económicas por las cuales atravesaba la familia; y por otro lado, la fotografía, por lo menos en zonas rurales de donde es el origen de mi madre, parecía no existir, en palabras de ella: “[...] porque en ese tiempo no tomaban fotos por allá, [...] en el pueblo no existían cámaras [...]”. Otra razón que expone para la ausencia de imágenes tiene relación con los desplazamientos de la familia, se fueron perdiendo, o terminaron en álbumes ajenos.

Recuerda que fue una “foto poncherazo”, es decir, una foto instantánea que era tomada con una cámara muy aparatosa donde las personas tenían que permanecer inmóviles por un buen rato, luego el fotógrafo hacía el proceso revelado en una ponchera o recipiente de gran tamaño. Ese año ella pudo hacer la primera comunión gracias a que mi abuela trabajaba como cocinera de un colegio religioso del barrio Villa Hermosa, al centro oriente de la ciudad: “[...] a nosotras nos llevaron a La Presentación y nos hicieron una fiesta para las niñas pobres [...] la fiesta la organizó un rico [...] mamá hizo arroz con leche” (Ibíd.).

El antes y después de la foto

La forma en que mi madre narra el evento que representa la foto se suscribe en eso que caracteriza la fotografía familiar: retratar los buenos momentos del grupo. Si es así, ¿por qué esta fotografía es catalogada por mi madre perteneciente a otro momento, a un tiempo difícil, en relación con el resto de las fotos que sitúa con un mejoramiento de sus condiciones de vida? ¿Qué pasa por fuera del encuadre, de lo técnico, de lo religioso, de lo evidente, del contenido de la foto? ¿Qué devela la foto, qué esconde el olvido, o al contrario, qué recuerdo preserva la foto que no es develado en su contenido?

Para comprender mejor la significación que tiene esta foto para mi madre, y tratar de responder estos interrogantes, indagué por el antes y el después de la foto. El antes está situado casi diez años atrás, cuando la familia vivía en el sureste antioqueño, más exactamente en el corregimiento de Damasco, zona rural del municipio de Santa Bárbara y el municipio de La Pintada. Los abuelos Ramón Alfredo Londoño y María Filomena Villada trataban de sacar adelante su familia con lo poco que podían conseguir, él como albañil, sepulturero, recolector de café o contador de historias. Ella lo hacía como podía y cuando podía, la verdad la crianza de cinco hijos no era fácil: Jesús Pelayo, María Inés, Benjamín, María Estela y mi madre, quien sería la última en nacer en el campo, sin contar que habían muerto ya otros seis hijos por diversas enfermedades.

Para mi madre la vida en el campo fue muy dura: “por momentos no teníamos ni qué comer [...]”, y esto se sumaba a los maltratos severos que la abuela ejercía sobre ellos cuando se presentaba un mal comportamiento: “Mi mamá era muy violenta [...] a ella la criaron así [...]”; justifica la conducta de la abuela por una suerte de abandono

producto de la temprana muerte de su madre y el desconocimiento de su padre: “[...] a su abuela le tocó rebuscarse la vida para existir”. Por eso la abuela se casó a los quince años con mi abuelo, un hombre de cuarenta años que se caracterizó, contrario a lo que se podría pensar del patriarca antioqueño, por ser muy tranquilo; según mi madre, nunca las tocó, no recuerdan un castigo de su parte, pero sí recuerda que discutía mucho con la abuela, muchas veces porque ella se perdía por días, dejándolos solos.

Las condiciones económicas no eran las mejores, era mediado de la década de 1940, los habitantes de las zonas rurales eran los más empobrecidos, estos eran el 70% de la población total del país y solo un 3% con la tenencia de la tierra. Para finales de esta década y principios de 1950, la confrontación entre partidos políticos y los hechos del 9 de abril de 1948¹⁸, habían generado un fenómeno de violencia que se sintió con más fuerza en las zonas rurales.

Para mi madre el principal motivo por el cual se desplazaron a la ciudad fue económico, los abuelos decidieron viajar a Medellín en búsqueda del “progreso”, la ciudad se estaba perfilando como un emporio industrial y esto la hacía atractiva a la población rural, empobrecida y en muchos casos marginada (despojada de sus bienes y seres queridos) por las violencias políticas y estructurales de la época. La familia llega a la ciudad a casas de familiares de mi abuelo y de conocidos, los cuatro hermanos — Jesús Pelayo, el hermano mayor, se había fugado de la casa para evitar los castigos de mi abuela— habían sido repartidos por toda la ciudad; tiempo después la abuela los dejó para irse por fuera de la ciudad a buscar trabajo, y el abuelo hacía lo que podía para rebuscarse por lo menos “lo de la comida”, esto generó rápidamente que los dos hermanos mayores —Inés y Benjamín— salieran a buscar trabajo para ayudar a sus dos hermanas menores.

Para mi madre el llegar a la ciudad implicó una época de supervivencia donde a su “[...] hermana Inés le tocaba ir a buscar a las orillas de las quebradas y del río batata¹⁹ para hacer una sopa”; también recuerda cómo el abuelo empeñaba la herramienta de trabajo para darles de comer cuando él no tenía trabajo. Otra condición que agravaba su situación de vida eran los constantes desplazamientos a los que tuvieron que someterse al no tener un hogar fijo, y en muchos casos depender de la

¹⁸ El asesinato de principal líder del partido Liberal Jorge Eliecer Gaitán que desembocó en guerra partidista durante 10 años y que fue conocida como la época de la violencia.

¹⁹ Una raíz comestible, también conocida como papa dulce.

buena voluntad de familiares y conocidos, quienes en muchas ocasiones les propiciaban humillaciones y malos tratos.

La escasez, la supervivencia, el desplazamiento, el empobrecimiento, la fragmentación de la familia, la ausencia de los padres, sumado a la violencia interna, se constituyeron en elementos marginales, signo de ese antes de la foto de la primera comunión. En sí el evento era una ruptura con esas condiciones y le otorgaba a mi madre otro tipo de recuerdos desvinculados de las adversidades. La imagen también permite transitar entre ese primer momento en el campo y la difícil llegada a la ciudad.

El después de la foto conserva hasta cierto momento los mismos elementos previos, pero a esto se agrega la crianza de la nueva hermana, Flor, quien nació un par de meses antes, esto implicó que la abuela permaneciera con ellos, es decir, un estar juntos de nuevo y con ello buscar un lugar fijo dónde vivir, lo que llevó a mi abuela a hacer parte de una toma de tierras en el centro de la ciudad, en un sector conocido como La Bayadera y La Alpujarra²⁰.

Para aquel momento mi madre ya tenía trece años, había dejado de estudiar y empezó a trabajar en labores domésticas e internada en casas de familia. El abuelo había construido una casa que según ella se distinguía de las demás por ser más organizada y mejor construida, además mi abuelo hizo un pozo de agua del cual los vecinos se abastecían. Recuerda que ese asentamiento era peligroso porque muchos de los que lo habitaban eran gente de cuidado, ladrones y pependieros que generaban un ambiente hostil e inseguro: “[...] su abuela un día tuvo un problema con una vecina, esa señora cogió un cuchillo y se le metió a mi mamá en la casa y le cortó un brazo [...]”.

Al ser tierras ocupadas, constantemente tuvieron problemas con la policía, quienes los amedrentaban y destruían las casas, con el fin de que desistieran de su ocupación. Tiempo después, la administración municipal requirió los terrenos, las familias fueron censadas y para el año 1962 fueron reubicadas al nororiente de la ciudad en un proyecto urbanístico conocido como Casitas de la Providencia:

[...] ese día trajeron volquetas y montaron las cosas y a nosotros, casa que iban desocupando casa que le pasaba el bulldócer [...] nos trasladaron al barrio, esto se llamaba las casitas de la divina

²⁰ La Bayadera para la época era una zona de grandes potreros, donde era descargado el ganado que llegaba en tren de otras regiones del departamento de Antioquia. Por otro lado, en La Alpujarra, después del desalojo de las familias, se construyó lo que hoy se conoce como el centro administrativo, donde está ubicada la alcaldía de la ciudad, la gobernación de Antioquia y los edificios de la justicia.

providencia [...] esto fue hecho por Kennedy [...] las calles eran un barrial, no tenían agua, ni luz, a los días los pusieron, las casa tenían solares, con palos de naranjo. (Entrevista a María Consuelo Londoño, 29 de marzo de 2012).

Para mi madre, su fotografía está contenida en esta sucesión de acontecimientos familiares; logra ubicarla en aquel tiempo, donde el recuerdo se disputa un lugar con el olvido, es decir, el recordar el instante de la foto, pero olvidar los hechos que le anteceden y le preceden. Con respecto al resto de fotografías seleccionadas, no logró anclar una memoria que superara lo más evidente de la foto, que me permitiera adentrarme en aquel barrio que ella vivió, el olvido se hacía latente: “[...] no, la verdad yo no tengo recuerdos de barrio [...] cuando nos vinimos para acá, yo trabajaba de interna en una casa y solo venía los fines de semana, no tengo mucho qué decir”.

Llegar al barrio: armar el álbum, armar narraciones

Los álbumes familiares no solo se componen de fotografías, estos también resguardan otro tipo de objetos sobre los que se descarga el valor de algún acontecimiento. Para Silva esto se debe a que:

[...] el álbum es literalmente un libro abierto, no solo porque está dispuesto a recibir lo que venga en el futuro, sino porque en él entran distintos objetos de variada naturaleza que se entremezclan con las fotos dando paso a un sentido de interjuego entre sus usuarios, aun cuando en general estos objetos hacen parte de lo que llamamos ‘material del álbum’. (1998:68)

Cuando hace referencia a “material del álbum”, se trata de todo aquello que interviene en él, no solo su contenido fotográfico, sino también los objetos que se adhieren, junto con las condiciones físicas del álbum, es decir, tamaños, cantidad de hojas y particularidades de las fotos, ya sean antiguas, contemporáneas, monocromáticas o a color. Por lo general, los elementos que más son pegados a las hojas de los álbumes son partes del cuerpo, como las primera uñas de los recién nacidos, cabellos, primeros dientes; también se incluyen tarjetas, postales, huellas de pies, mensajes, cartas, notas, recortes de periódicos y revistas, ecografías, registros civiles, entre otros documentos oficiales.

Documentos oficiales: certificar la dignidad

SERIE A N^o 883761 N^o G12717740



Al señor _____
 Jefe de la División Técnica Criminalística e Identificación del "Das"
 E. S. D.
 Yo, RAMON ALFREDO LONDOÑO GARCIA
 Portador de la C DE C. Número 8.228.405.
 de MEDELLIN solicito de Ud. la expedición de un certificado de conducta
 para ADJUDICACION CASITA PROVIDENCIA

Lugar Medellin, 17 de SEPTIEMBRE de 19 62



Atentamente
 Firma: Ramon Alfredo Londoño Garcia

INDICE DERECHO



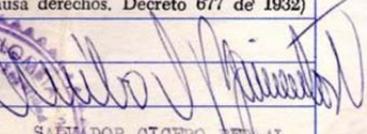


Radicado bajo N^o 159/L
 Registrado bajo T. D. N^o 358907
 Comprobó _____ Revisó _____

El suscrito Jefe de la División Técnica Criminalística e Identificación del "DAS"

CERTIFICA:

Que RAMON ALFREDO LONDOÑO GARCIA
 Portador de la C DE C. N^o 8.228.405., expedida en MEDELLIN,
 cuya fotografía e impresión dactilar del índice derecho anteceden, NO REGISTRA ANTECEDEN-
 TES PENALES NI DE POLICIA. Está registrado bajo T. D. N^o 358907
 Expedido en MEDELLIN, OCTUBRE CIENCO DE MIL NOVECIENTOS SESENTA Y DOS,
 (No causa derechos. Decreto 677 de 1932)



SALVADOR CICERO BERNAL
 Jefe, G. GRUPO TECNICO.

Fotografía 2. Archivo familia Londoño

Como lo he señalado, los álbumes de mi familia no están organizados en libros, sino que son fotos revueltas y sueltas que están guardadas en algún lugar determinado arbitrariamente, en estos espacios también se guardan otros objetos que son meritorios de ser protegidos, como partidas de bautismo, registros civiles, colillas de pago de la seguridad social, partidas de defunción, cuentas de servicios, escrituras, en fin, cuanto documento pueda servir para dar testimonio o prueba en el futuro (Ibíd.). Uno de estos documentos que hacen parte de esta compilación es un certificado del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS)²¹, entidad estatal que se encargaba hasta hace muy poco de la inteligencia en materia de seguridad del Estado, los registros judiciales de los ciudadanos y los servicios de migración del país.

Este certificado da cuenta de la buena conducta de Ramón Alfredo Londoño García, mi abuelo, y fue solicitado en septiembre de 1962 para la adjudicación de una casa del proyecto Casitas de la Providencia, nombre que se le dio a una suerte de instituto de vivienda que se encargó de reubicar las familias que ocupaban los predios donde actualmente se ubica el centro administrativo de la ciudad, y donde se ubican los edificios de justicia, la gobernación departamental y la alcaldía. Además de ubicar familias de la Bayadera, como era conocido el sector, también fueron reubicadas personas de los sectores de San Benito, Estación Villa, El Bosque (antiguo basurero), todos ubicados en el centro de la ciudad y quienes fueron movilizados a las tres primeras etapas de una urbanización al nororiente y que luego se nombró como Villa del Socorro; la última etapa fue habitada por personas que llegaron de pueblos y que compraron o se posesionaron de algunas casas. Para principios de la década de 1990 el barrio fue dividido y surgió el barrio Villa Niza Norte, esto se tratará en otro apartado.

Frente a este tipo de piezas de archivo surgen un par de interrogantes: ¿qué se puede interpretar de este objeto, más allá de su valor documental? ¿Qué relevancia tiene este documento para la memoria familiar?

Un punto importante es que a mi abuelo, antes de llegar a la ciudad, le tocó vivir muy de cerca el fenómeno de la violencia; por ejemplo, alude mi madre que muchas

²¹ Esta institución fue liquidada por el gobierno en el año 2011 por una serie de irregularidades que la vinculaban con grupos armados y de narcotraficantes, además de realizar actos por fuera del marco constitucional y jurídico, además que sobre esta pesan investigaciones sobre violaciones a los derechos humanos y civiles.

veces sus padres lo escondían en trincheras para evitar ser asesinado por los godos²² y las fuerzas paraestatales que eran conformadas por miembros del partido Conservador y quienes históricamente han tenido un control político en el departamento de Antioquia. Esta persecución se daba principalmente contra los miembros del partido Liberal — fuerza política opositora, de la cual hacía parte mi abuelo—, quienes además se levantaron en armas el día de la muerte de Gaitán, su principal líder, el 9 de abril de 1948, y conformaron los primeros grupos de insurgencia del país, que fueron conocidos como las guerrillas liberales (ver capítulo 1). Esto adquiere sentido en la medida en que muchas de las personas que llegaron a la ciudad eran personas desplazadas violentamente por alguno de los bandos en disputa, especialmente liberales, quienes eran considerados como “chusma”, una forma despectiva de nombrar su condición de pobreza y construir un imaginario sobre un “otro”, lejano, marginal y peligroso.

Casitas de la Providencia era una organización de caridad conformada por la municipalidad y la élite económica de la ciudad, y que se constituyó precisamente para dar solución a este problema de asentamientos ilegales que se habían tomado el centro de la ciudad, y que rápidamente transformó social y urbanísticamente lo que hasta ese entonces era Medellín, una pequeña urbe que se encaminaba por las rutas industriales hacia una modernidad, que se vio amenazada por el desbordamiento demográfico y la rápida urbanización no planificada de los nuevos habitantes.

Lo que garantizaba este tipo de certificados de antecedentes penales era que quienes accedieran a estos beneficios no fueran esos supuestos criminales que la élite económica y la misma administración se imaginaban que vivían en estos tugurios, como despectivamente eran llamados los asentamientos. Esta forma de ser vistos, o más bien, de ser representados como “otros” enmarcó fuertemente un estereotipo de marginalidad que se sumó a las ya difíciles condiciones de pobreza, desplazamiento y violencia política que muchos vivieron.

Al momento de ser reubicados en el barrio, se resituó también un imaginario que la ciudad había posicionado sobre ellos, y que con el tiempo cobraría otros sentidos en la forma en que se fueron constituyendo las relaciones entre los mismos habitantes del barrio y de la ciudad. En un momento, la zona norte fue precisamente el polo de desarrollo de la élite económica de la ciudad: allí se edificaron barrios, hospitales y

²² Que pertenecen al partido conservador Colombiano.

parques. Las personas que llegaron a la ciudad buscando mejores condiciones de vida comenzaron a tomar los terrenos periféricos y a construir sobre ellos, lo que provocó una rápida expansión urbana, de la que surgió la zona que hoy se conoce como comuna nororiental. Frente a este hecho, las élites de la ciudad se sintieron amenazadas y decidieron desplazarse a la zona sur, lo cual dividió la ciudad en dos polos sociales y económicos.

Este tipo de documentos oficiales pueden develar trasfondos históricos que se hacen evidentes solo si logran ser anclados al relato, al tiempo y al contexto en los cuales están inmersos, es decir, son enmarcados socialmente (Halbwachs, 2004b). Uno de los aspectos que surge de este acercamiento interpretativo es el perfilamiento de algunos elementos clave para el reconocimiento de situaciones que acontecerán en otro momento, y que se dan por una suma de particularidades históricas que emergen en otro presente.

La relevancia de este documento, para mí en relación con una memoria familiar que se me hace difusa, está dada por la presencia del abuelo; cabe resaltar que es la única imagen que se tiene de él —de nuevo entra en juego la ausencia de lo fotográfico en la familia— pero que asume otra dimensión si se considera que muchos, por lo menos una parte de la generación naciente en la ciudad —la de mis primos y la mía— no pudimos conocer al abuelo, pues la mayoría nacimos después de su muerte, ocurrida a finales de la década de 1960. Para mí esta imagen se constituye en esas imágenes fantasmales, es decir, es la presencia de la ausencia (Barthes, 1986 y Beltin, 2007), y es que precisamente lo paternal es algo que se desdibujó en la familia y que en la mayoría de casos fue un factor importante dentro de una serie de acontecimientos que encaminaron la presencia de la violencia y de la muerte, pero esto lo trataré con más claridad en otro punto de este mismo capítulo.

Ramón Alfredo Londoño García es descrito por mi tía Flor como un hombre tranquilo, paciente, una figura más que de padre, de abuelo por ser una persona de mucha edad. También lo recordada por ser un hombre dedicado a sus hijos y que por momentos se ausentaba cuando salía a trabajar, aunque esto era poco común, ya que por su edad pocas veces tenía trabajo y por eso la manutención del hogar recaía sobre la abuela María Filomena Villada. Mi tía recuerda que llegó de la mano del abuelo al

barrio. Ella era una niña de tan solo seis años, recuerda las casas pintadas de blanco y las calles amarillas de barro.

Este documento donde se preserva la imagen del abuelo, me permite transitar por una memoria distante, no vivida, pero que marca un cambio, el de una familia nómada, que se desplazada y es dividida por las difíciles condiciones en las que estaban inmersos, al de una familia que establece un lugar para habitar, reagrupar, rehacer y generar unas mínimas condiciones de existencia. Llegar a una casa con tres cuartos, cocina, baño y sala, generó otras expectativas de vida, que de alguna forma dieron paso a otro ambiente para la nueva generación, que estaría afincada en la ciudad y a la que le tocaría vivir, y sobre todo ser protagonista, de esa “otra” ciudad que se construyó en las periferias.

El interés que me atañe es tratar de entender qué se fue tejiendo, qué circunstancias mediaron en una historia de violencia que imbricaría la cotidianidad, no solo de mi familia, sino la del barrio. De ahí la necesidad de adentrarme en dos momentos en la memoria de la familia. El primero de ellos se sitúa con el nacimiento de los primeros hijos de mis tías, y la manera como se desarrolla la vida en esta temporalidad de 20 años. El otro se ubica con inserción de la violencia y la muerte de mis primos.

Nacer para ser fotografiados: imágenes para vernos crecer



Fotografías 3, 5, 6, 7. Archivo familia Quintero Londoño

Estos son algunos de mis primos, los primeros de la familia que nacieron en el barrio. Juan, Oscar, Claudia y Gustavo son cuatro de los seis hijos de la relación afectiva de mi tía Estela con Oscar Quintero; Andrés y Guillermo son los otros dos, pero no están en este mosaico de imágenes, según Claudia, su hermana —quien posee y narra este álbum— porque a Andrés nunca le tomaron una foto por este estilo (retratos a blanco y negro), y Guillermo se llevó la suya.

Es precisamente el nacimiento de nuevos miembros de la familia lo que motiva un interés por hacer y poseer fotografías, y lo especial de estas es que son tomadas cuando la familia retomó una dinámica cotidiana. La tía Estela se había casado y había regresado a vivir con sus padres, y fue cuando nació Juan Carlos — el bebé de la foto que está sentado sobre un mantel— su hijo mayor. Esto sería para finales de la década de 1960, tiempo en el que como ya dije, murió el abuelo Ramón. Estas fotos hacían parte de un álbum, y su narrador por excelencia era la tía, pero ella murió en 2001 y ahora su hija Claudia —la chica de overol y mano en la cintura— es quien narra. Por una extraña razón, ella sacó las fotos del álbum de cubierta blanca, de hojas amarillentas y láminas de protección, aduciendo que quería hacer otro álbum, ¿pero para que construir otro álbum y con ello otra narrativa? ¿Qué nuevos sentidos buscaba darle a su pasado?

El antiguo álbum de la familia Quintero Londoño —esa narración ahora desaparecida— estaba organizado de tal forma que con sus imágenes se podía contar la historia de la familia desde que llegó al barrio en la década del 1960, después de la muerte del abuelo, y hasta principios de la década de 1990. Estas cuatro fotografías marcan ese primer momento. Se puede pensar que en términos técnicos estas fotos se dieron, no solo por marcar la presencia de la nueva generación que se encaminaba, sino también por la posibilidad de acceder a una fotografía menos costosa, esto jugó en favor de las comunidades y especialmente de las familias con menos capacidad económica para acceder a un retrato²³.

Para el caso de mi familia, el mayor porcentaje de fotos está ubicado entre la década de 1980 y la actualidad. Silva sostiene que “[...] sólo el abaratamiento de las fotos y su popularización ha permitido que en los últimos años, después de los ochenta,

²³ Si bien es cierto que la fotografía permitió una suerte de democratización de la imagen, esta solo se dio paulatinamente empezando por la naciente clase burguesa del siglo XIX, solo sería hasta pasada la mitad del siglo XX, que poblaciones con menos recursos pudieron retratar su cotidianidad.

los sectores más populares se tornen consumidores de fotografías” (Silva, 1998: 70). De ahí un poco la razón por la cual la fotografía de la primera comunión de mi madre y certificado del DAS del abuelo, permanezcan de manera solitaria como testigos de una parte de la memoria de la familia.

Estratégicamente exploré desde lo metodológico la forma en que Claudia organizaba las fotos, estas, al igual que otros archivos, se encontraban en desorden en varias bolsas plásticas, eran centenares de fotos de distintas épocas mezcladas; esto dificultaba su abordaje, ante lo cual optamos por hacer una selección de trece fotografías, que para ella eran representativas, y las clasificó de manera cronológica. La primera que ubicó fue una fotografía de su padre, pero en aras de la construcción de este texto hablaré de ella en otro punto del análisis.

Claudia agrupó estas cuatro imágenes creando una especie de unidad visual, al tiempo, una unidad familiar (Sontag, 2005). Ella se refiere a sus hermanos, no recuerda mucho de la foto, solo algunas cosas, como que la foto de Juan fue tomada en su primer cumpleaños y que fue al único de los hermanos que se lo celebraron, le tomaron muchas fotos, con amigos, con sus padres. De la de Oscar recuerda, a partir de una inscripción en la foto, que fue tomada en el municipio Puerto Berrío donde mi tía Inés; ella no recuerda bien por qué lo mandaron para allá, aunque era común en la familia mandar algunos de nosotros a estudiar en aquel municipio, en principio como una suerte de castigo para los que les iba mal en la escuela, y con el tiempo como estrategia para evitar que nos metiéramos en problemas relacionados con la violencia en el barrio.

Recuerda de forma más especial su foto y la de Gustavo, la de ella por el vestido, no recuerda bien si fue que su madre se lo hizo o era ropa heredada de una familia cercana a su madre, y la de Gustavo porque fue tomada al interior de la casa en el barrio y por los zapatos que estaban rotos, cosa que era común ya que su padre pocas veces les daba ropa, solo una vez al año. A partir de ese estar todos —sin excluir la presencia de sus otros dos hermanos— construye una noción de origen, el de su familia, que relaciona con una condición de pobreza marcada por detalles como la ropa: “[...] los muchachos [hermanos] iban con los zapatos rotos a la escuela y a mi papá eso no le importaba” (Entrevista a Claudia Quintero, 3 de marzo de 2012).

Para mi prima la pobreza era una situación normal, solo logra identificarla ahora, porque para Claudia se trataba de ser “[...] pobre pero con infancia feliz”. De alguna

forma existían dos razones para esta afirmación. La primera era el poder disfrutar del juego en la calle con otros niños: recuerda que tenía por lo general muchas amigas en la cuadra, con todas podía “brinconiar”²⁴. La otra razón era lo que permitía ese estar en la calle, y era su madre quien siempre la dejaba jugar: “[...] lo mejor que me pasó es que mi mamá me dejara hacer [...] se preocupaba, nos defendía de mi papá, ella siempre estaba ahí” (Ibíd.).

Lo que sale entre líneas de esta conversación es la presencia materna, más bien femenina en la casa. Frente a lo que fue la relación con los “hombres de la casa”, ella señala que su condición de mujer fue crítica frente al resto de sus hermanos, las peleas y las rivalidades entre estos eran frecuentes, al punto que recuerda que para poder ganarse el respeto de sus hermanos acudió por momentos a usar la fuerza y la agresión contra ellos. Esto era una suerte de reflejo de lo que era la relación con su padre, quien ejercía una autoridad a partir del maltrato y la intimidación.

Ellas nos hacían tomar las fotos



Fotografía 8. Archivo familia Vélez Londoño.

²⁴ Expresión coloquial para referirse a jugar en la calle.

Esta fotografía es en la casa. Es posiblemente el bautismo de mi prima Ubiely, la niña de vestido azul a quien la hoja de penca de sábila medio le cubre el rostro. En la izquierda —desde la mirada del espectador— al fondo en la puerta, mi prima Martha, hija de mi tía Inés; luego, en primer plano, está la abuela María Filomena, de blusa blanca con estampado de colores; le sigue Laura, de rojo al fondo, hija de la madrina de mi tía Estela y muy querida por la gente de la casa porque era una especie de benefactora: mucha de la ropa que dejaban sus hijas paraba en manos de mis primas; sigue Ventura, de blusa azul, esposa de Jorge, hijo de mi tío Pelayo; por último están la tía Flor, madre de Ubiely y que apoya su brazo sobre los hombros de mi tía Estela. Fuera de cuadro quedaron sus hermanas Inés y Consuelo, mi madre, pero en otras fotografías que hacen parte de este evento se les puede ver posar.

Entre las cosas que permite ver la fotografía es un poco cómo eran originalmente las casas en el barrio, pero también la marcada presencia femenina frente a una fantasmal ausencia masculina, esta es una de las particularidades que marcan estas fotos, un no figurar de los hombres, salvo una foto de Gildardo, esposo de Flor y padre de Ubiely. Para Flor —poseedora de la foto— esta ausencia se justifica en principio por algo obvio: “ser de día y a esa hora los hombres trabajan” (Entrevista a Flor Londoño, 4 de abril de 2012), pero luego se cuestiona lo poco que aparecen en festejos o retratados con sus hijos, lo distantes que fueron tanto su esposo como Oscar, el esposo de Estela; ella se sorprende de que “Ni papa [muerto para esta fechas], ni Benjamín siendo los hombres de la casa están” (Ibíd.). Este será un elemento que intentaré discutir más adelante en relación con las violencias soterradas.

La tía Flor resalta que para aquella época todas eran amas de casa, con una cotidianidad establecida:

Un diario vivir en la casa. Nos levantábamos por la mañana a moler, a hacer las arepas pa’ los muchachos pa’ despacharlos, yo me iba a llevarlos a la escuela, más o menos hasta donde pudieran llegar y volvía a los quehaceres de la casa, para tenérselos listos para cuando llegaran, y ya, porque cuando eso no teníamos televisión. (Ibíd.)

Un aspecto en la vida de Flor es que esta se dio al margen del resto de sus hermanas. Para cuando la familia llegó al barrio ella tenía seis años, era la menor de todas y fue la única que nació en la ciudad, la hermana que le antecedía era mi madre, quien es diez

años mayor y quien para aquella fecha ya trabajaba y sólo pasaba los fines de semana en casa. Mi tía Flor recuerda que permaneció mucho tiempo sola, y que la abuela la dejaba encerrada o por fuera de la casa, simplemente porque la casa debía permanecer cerrada mientras trabajaba, esto motivó que la tía pasara gran parte de su infancia en la calle, bajo la leve observación de los vecinos, pero acompañada de los amigos de juego, esto generó —cuenta ella— que pronto fuera muy rebelde, además los abuelos no contaban con los recursos para sus estudios, y por tal razón en su adolescencia optó por irse a trabajar y abandonar la escuela.

A la edad de 20 años tiene su primer hijo, James, y se va a vivir con el padre de este. No pasa mucho tiempo para que se separe de él y decida regresar a casa de los abuelos. Para aquel momento ya su hermana Estela tenía cuatro de sus seis hijos y, junto con su esposo, residía en aquel reducido espacio. La tía pronto se casaría con el que sería el padre de sus otros tres hijos y, al igual que su hermana y sin tener muchas posibilidades, queda protegida por el mismo techo materno. De alguna forma esta imagen donde figuran abuela, tías y primas representa ese momento de comunión entre hermanas, algo que apenas se daba y que era motivado por ser amas de casa y la crianza de los hijos:

Nosotras las tres hermanas siempre hemos mantenido una buena relación, pues entre nosotras entre mujeres, con quien no hemos tenido buena relación es con nuestro hermanito. Así alegáramos un momentico por la cuestión de los muchachos ya al ratico estábamos contentas (Ibíd.).

Todos entran en el encuadre



Fotografías 9,10, 11. Archivo Familia Quintero Londoño

El reflejo de esa unidad de las hermanas es este tipo de festejos. Estas son las fotos de la primera comunión de mis primos Oscar y Claudia, un diciembre de 1983; mi madre tenía siete meses de embarazo, yo estaba próximo a nacer, iba a ser el último de la segunda generación de la familia. Para Claudia, estas fotos representan no solo el estar con sus hermanos, sino también las condiciones en que se convivía en la casa, ella recuerda que se sentía muy orgullosa de que su padre tuviera carro, era un lujo bastante suntuoso en el barrio y eran pocos quienes se lo daban, recuerda que ese día su padre los llevó a ella y a su hermano hasta la iglesia, luego de la ceremonia hicieron una reunión en la casa con la familia y algunos amigos del barrio: “Estamos Andrés, Memito, Gustavo, Juan, Oscar [hermanos], James, Chiche, Fabio [primos], Gloria, Wilmar, Alexander [amigos], de los pocos que recuerdo” (Entrevista Claudia Quintero, 3 de marzo de 2012).

Dentro del recuerdo que tiene de las fotos ella asocia el hacinamiento en que se vivía en la casa, situación que le parecía normal, según ella, porque desde que nació las condiciones de vida eran así y ellos se fueron acostumbrando, a tal punto que se volvió cotidiano. Por un tiempo en casa de la abuela llegamos a vivir casi dieciocho personas entre tíos y primos, todos distribuidos en cuartos, la sala y hasta la cocina mutaron en dormitorio. La casa fue distribuida por grupos familiares: la tía Flor, su esposo e hijos tenían un cuarto; la abuela y tío Benjamín en otro, al igual que mi madre y yo; la sala era ocupada por la tía Estela, su esposo y sus seis hijos. Según Claudia, a pesar de vivir “tan estrechos” y por momentos ser la situación entre todos tensa, se pudo convivir y en ocasiones, como los eventos rituales, se compartían muy buenos momentos. Era una época tranquila en la casa y en el barrio.

Guardar las imágenes para poder olvidar

Una serie de acontecimientos, que sumados a las ya difíciles condiciones de vida, irrumpieron en la tranquilidad y generaron un nuevo giro en la historia de la familia, hechos que se vinculan con unas dinámicas barriales y de ciudad; esto se ve reflejado en la forma en que las fotografías adquieren sentido para quien la narra.

Lo que hay en la foto no es importante



Fotografía 12. Archivo familia Quintero Londoño

Él es Oscar Quintero, padre de los hijos de mi tía Estela, de niños le decíamos ‘Don Oscar’, más por temor que por respeto; recuerdo que muchos de nosotros nos escondíamos cuando él llegaba a la casa, su temperamento fuerte y su actitud soberbia a los más chicos nos espantaba y a los más grandes incomodaba. Como padre, según Claudia, era severo y por lo general usaba el castigo físico antes que las palabras para corregir a sus hijos, tosco, de pocas palabras, pero imponía su voluntad. Claudia ubica primero esta fotografía en su orden y relato, para ella este es el principio de su familia, pero cuando habla de él, lo despoja de su condición de padre y solo es el hombre del cual su madre se enamoró, lo significativo de la foto no está en su presencia como padre, sino en que representa el inicio de la historia de su familia.

Esta foto es anacrónica porque no está anclada en una temporalidad específica, se suscribe a una serie de acontecimientos que marcarían profundamente la vida de toda la familia. Para Claudia, ‘Don Oscar’ hasta cierto momento se comportó como un buen padre, se preocupaba por ellos y cumplía sus obligaciones económicas, por lo menos fue así los primeros años de convivencia, con el tiempo esto fue cambiando y

aquel padre atento y proveedor se fue esfumando; poco a poco, los golpes y los regaños fueron colonizando la imagen que tenían de su padre, a esto se sumó que cada vez menos asumía los deberes económicos. Ella recuerda que su padre solo le daba una vez al año dinero a su madre para comprarles ropa, pero este no era suficiente para saciar las necesidades de seis hijos, estas solo eran medianamente solventadas por la buena voluntad de algunos conocidos de la familia.

El abandono en el cual su padre los había sumergido se hizo más notorio en la medida en que ellos tenían que relacionarse por fuera del hogar, por ejemplo, algunos de sus hermanos preferían no ir a la escuela a tener que ir con los zapatos rotos, otros no lo hacían porque tenían que desplazarse por fuera del barrio y no tenían el dinero para los pasajes; aun así, la presencia de su padre en la casa era garantía de autoridad. Para finales de la década de 1980 ‘Don Oscar’ decide abandonar su familia, para aquel momento mi primo Juan, el hermano mayor, se había ido a prestar servicio militar, la tía Estela queda con la responsabilidad de los cinco hijos adolescentes y con muy pocas posibilidades económicas para llevar la carga.

El afuera de la casa, el afuera del encuadre



Fotografía 13. Archivo familia Quintero Londoño

En la foto se encuentra Claudia con un grupo de amigas en el jardín botánico de la ciudad. En el momento en que su padre se va, es una adolescente que empieza a

descubrir el afuera de la casa. Asocia esta época a ese instante donde el barrio cambia radicalmente. Ella recuerda que su vida giraba en torno al colegio e ir a jugar básquet con sus amigas en la cancha del barrio, pero también a cómo algunos personajes empiezan a ser reconocidos: “[...] en ese momento ya estaba ‘El loco Uribe’ [...] una gallada de duros, siempre bien organizados, [...] ‘El loco Uribe’ era una leyenda, era el que mandaba”. Claudia, junto a su grupo de amigas, se mantuvo al margen de lo que estaba pasando en el barrio, la violencia empezaba a hacerse visible.

Por mucho tiempo la violencia en el barrio se caracterizó por riñas que algunos hombres tenían, sobre todo los ladrones que habitaban el barrio; las muertes se daban en la mayoría de los casos con armas como cuchillos y navajas, y acontecían en los extramuros del barrio como la quebrada Juan Bobo, límite del barrio al norte, o en el sector del Canecon, lugar donde se dejaban las basuras para ser recolectadas por los camiones de limpieza. Para muchos estos eran hechos aislados que se convertían en rumores que no alteraban la tranquilidad del barrio.

¿Qué acontecimientos se dieron para que esa sensación de tranquilidad se rompiera? A mediados de los ochenta, la ciudad había cambiado sus dinámicas sociales, rápidamente se dio un crecimiento demográfico producto de la gran cantidad de personas que llegaron a habitarla, la mayoría por desplazamientos forzosos provocados por confrontación armada que el Estado colombiano sostenía con grupos insurgentes.

De esta manera las zonas altas y periféricas de Medellín fueron urbanizadas sin ninguna planificación, estos espacios fueron idóneos para acoger lo que para muchas familia fue una solución económica para hacerle frente a sus condiciones de pobreza. El narcotráfico empezaba a surgir como esa alternativa económica y tomaba espacio dentro de una sociedad en crisis, gran parte de la élite económica de la ciudad, que otrora había sido el motor económico de la ciudad, no tenía la capacidad de satisfacer la demanda de empleo que esta gran masa de personas creía que la ciudad industrial de Colombia podía satisfacer.

A esto hay que sumarle que para una parte de la ciudad, por lo menos para las clases sociales más prestantes, los barrios periféricos eran catalogados como lugares habitados por la delincuencia, un imaginario que permanecía desde la época de 1950; de esta forma la ciudad, además de no poder satisfacer una demanda económica, marginó y excluyó, a partir de un imaginario, la periferia de la ciudad. Esto zanjó las condiciones

para que prácticas como la delincuencia común y el narcotráfico tuvieran acogida en barrios como Villa Niza.

Las difíciles condiciones de muchas familias garantizaron que muchos de sus miembros más jóvenes se vincularan masivamente con grupos armados que operaron de diversas formas, que iban desde pequeños robos en los mismos barrios, hasta delincuencia organizada o soldados para los ejércitos privados que los narcotraficantes habían creado para proteger su proyecto económico. Al tiempo, se fueron creando grupos de autodefensas, que surgieron de la misma comunidad para protegerse de estos grupos armados que irrumpieron la tranquilidad de los barrios. Este contexto, junto con el difícil momento que vivía la tía Estela y sus hijos, fue el detonante para que la violencia se alojara y conviviera con nuestra cotidianidad.

La presencia de la muerte



Fotografía 14. Archivo familia Quintero Londoño

Año 1990, algunos jóvenes departen en la cantina del barrio, entre ellos mis dos primos Oscar, conocido como ‘Cachicha’, y Gustavo, ambos hermanos de Claudia. La foto por sí sola devela el encuentro entre amigos, la camaradería, y algunas características de la ropa como la marca y los estilos de llevarla, son leves indicios de su lugar de distinción ante los demás jóvenes. Todos los que posan son conocidos; de izquierda a derecha se encuentran Alexander y ‘El Chino’; le sigue, de chaqueta, Jimmy ‘Mico’; atrás, Gustavo de camisa blanca; sentado, de camisa gris, ‘Cachicha’; al fondo de gorra naranja

‘Gogue’; de sudadera blanca ‘Caliche, el tomatero’; en el extremo derecho Dieguito y Esteban. Para mi prima esta imagen significa “los que faltan”, es decir, la presencia de los ausentes, porque más allá de una escena tranquila de tarde de cervezas, lo que acontece por fuera del encuadre es un horror que solo puede hacer visible la narración.

De las nueve personas retratadas, cinco de ellas (de izquierda a derecha) están muertas, la mayoría murieron en manos de las Milicias Populares, un grupo de autodefensas que surgió en el año de 1989 y quienes le habían declarado la guerra a ladrones, sicarios, expendedores y consumidores de droga, a todo aquel que estuviera por fuera de la norma que ellos habían impuesto. Esta imagen es el testimonio de una tragedia, la de una ciudad, la de muchos barrios como el mío, donde la violencia fue el signo fatal de una generación exterminada. En aquel momento las pandillas de jóvenes se habían tomado las calles, las armas de fuego imponían un orden, pero también un miedo que rápidamente se posicionó en la vida cotidiana y se convirtió en silencio. Para muchos jóvenes el estar en la esquina con los amigos era el mejor refugio a la hecatombe económica y social que vivían sus familias, y la ciudad en general, pero también en esas esquinas, callejones y recovecos del barrio se organizaron, transaron alianzas, planificaron robos, se cobraron traiciones y se juraron venganzas.



Fotografías 15, 16. Archivo familia Quintero Londoño

Viernes santo de 1991. Eran pasadas las seis de la mañana, mi madre y yo nos alistábamos para salir, los jefes de mi madre la habían invitado a pasar unos días en su finca en el oriente antioqueño. Mi tía nos preparaba el desayuno, se escucharon una tanda de seis tiros a lo lejos, “a quién le habrán dado el desayuno”, le escucho decir a mi tía desde la cocina. No pasaron cinco minutos y tocaron afanosamente la puerta, era una vecina, acosada y casi que gritando que nos decía que acababan de matar a ‘Tavo’,

como le decían de cariño a mi primo. Sorprendidos, todos salimos a ver lo que pasó, la verdad no entendía mucho qué acontecía, solo tenía siete años, pero sentía la consternación y preocupación de toda la familia. A tres calles de la casa se encontraba el cuerpo de mi primo tendido, su chaqueta azul estaba manchada, la gente se aglomeraba para verlo, la tía Estela se acerca, junto con Claudia, le tocan, lo sienten caliente, eso les da una mínima esperanza de que esté vivo, piden ayuda para levantarlo, se desplazan unos pasos, un taxi que pasaba es detenido, se suben, y salen rápidamente, suena la bocina del carro desesperadamente pidiendo paso hacia la unidad médica donde es declarado muerto.

En la foto de la izquierda de camiseta blanca se ve a Gustavo sonriente, tenía dieciséis o diecisiete años, la verdad de él no tengo muchos recuerdos, el más fuerte es este del día de su muerte. Para Claudia, las fotos de Gustavo y Oscar la llevan a la época en que los mataron, ella recuerda que para ese momento sus hermanos, junto con otros jóvenes del barrio habían sido amenazados por las milicias²⁵, quienes les daban un ultimátum: se regeneraban o se iban del barrio, era la condición para no ser asesinados. Desde ese momento empezaron las persecuciones y los enfrentamientos armados, los tiroteos y las muertes se hicieron más frecuentes; la supervivencia, la defensa y el control armado del territorio en que habitaban era el motivo de lucha de mis primos y sus amigos de barrio, aunque, por momentos también era un juego —el de malos contra buenos— de adrenalina, de tener el poder, de dominar, del placer de la guerra.

En la madrugada del día en que fue asesinado ‘Tavo’, hombres encapuchados y armados habían ingresado a la casa buscando a mis dos primos; según recuerda Claudia, ellos, los milicianos, preguntaban por sus hermanos, por suerte esa noche ninguno de los dos durmió en casa, de hecho, ‘Tavo’ ya no vivía con nosotros. Claudia recuerda que Gustavo fue el primero en dejar sus estudios, cree que fue porque su padre no le quiso comprar zapatos para ir, ni le daba dinero para los pasajes. Para ella el punto de quiebre, el acontecimiento que los llevó a la calle fue cuando su padre los dejó abandonados: “[...] así fuera miedo lo que le tuviéramos a mi papá, ese miedo sirve [...] es bueno tener miedo, uno no puede vivir sin miedo, el miedo te permite tener elecciones, si hago esto mi papá me casca”. El sentimiento de miedo, más que de respeto a su padre, según

²⁵ Grupo armado de corte político-militar, que incursionó en algunos barrios de la ciudad con el fin de hacerle frente a las bandas delincuenciales, algunas de ellas fueron apoyadas por las guerrillas de izquierda del país.

mi prima, era lo que mantenía al margen a mis primos, “entonces se va de la casa, quedamos peor [...]”.

En la foto de la derecha, de camisa café a rayas se ve a Oscar. Claudia recuerda que era diciembre. A los muchachos de la calle les dio por hacer un rancho y ahí ubicar el pesebre, ella especialmente se encargó de hacer el cartel. Esa sería la última navidad de ‘Cachicha’, como era conocido su hermano en el barrio. Después de que su padre se fue, su hermano dejó de estudiar y se puso a trabajar, él se hizo en parte con la responsabilidad de ayudar a su madre y hermanos, ella cree que estando él en la calle, le “[...] empezaron a mostrar negocios donde la plata entraba más fácil [...]”. De esta forma se fue involucrando con la gallada²⁶ de ‘Bazuquito’, un joven hábil para los homicidios y la extorsión, quien encabezó un grupo de jóvenes que se dedicaron a delinquir; según Claudia fue con ellos con quienes ciertas zonas del barrio se tornaron peligrosas y donde no se podía pasar de un lugar a otro por los enfrentamientos armados.

En este instante Oscar empezó a llegar con mercancía a la casa, Claudia sabía que era robada, pero también sabía que era de ahí, donde su hermano sacaba el dinero para ayudarlos:

Yo me acuerdo [...] yo siempre veía a Oscar más involucrado que a Tavo, a mí siempre me pareció que Oscar era de la gallada de Bazuco y Tavo no, sin decir que Tavo era sano del todo, como si Tavo manejara un bajo perfil [...] yo recuerdo que ellos empezaron a llevar cosas, de lo que robaban y lo repartían, yo recuerdo que a mí me dieron unos tenis y yo feliz [...] de lo que robaban era de lo que estábamos comiendo, porque Oscar le deba plata a mamá.” (Entrevista Claudia Quintero, 3 de abril de 2012)

La conducta de Oscar nunca fue sancionada, por lo menos su madre nunca expresó públicamente su malestar por estas acciones, según Claudia en parte por el carácter de la tía, débil y sumiso, pero también —como pasó en muchas familias de la ciudad y por qué no del país— este tipo de acciones vinculadas con una economía ilegal (robos, sicariato, narcotráfico, etc.) fueron respuestas emergentes frente a la crisis social y económica que se vivía entre los años 1980 y 1990, provocando por momentos aceptación y en otros casos, vinculación directa de familias completas. En el caso de mi

²⁶ Palabra que designó la congregación de jóvenes en torno a una convivencia en un territorio específico, y que era de uso común en la jerga de las décadas de 1960 y 1970.

familia, el no poder comunicar las situaciones que acontecían y un silencio profundo, se sumaron al escenario donde la violencia se hizo protagonista.

Las condiciones en que se dio la vida familiar, son uno de los detonantes de toda una serie de acontecimientos que marcaron trágicamente una época; pero hay un elemento igualmente relevante que tiene un rol muy fuerte en el desarrollo de la violencia y tiene que ver con el afuera, con lo que acontece en lo público, que es en últimas donde se despliega la vida íntima. La tía Flor señala que una de las razones por las que los muchachos (Oscar, Gustavo, Jhon James y Faber) resultaron involucrados y luego fatalmente asesinados, se relacionó con la forma en que el barrio se fue configurando. En aquel momento surgen grupos como la gallada del ‘Loco Uribe’, quienes asumieron un poder dado por la misma comunidad para dar autoprotección frente a la delincuencia, especialmente ladrones y violadores que azotaban el barrio. Este grupo marca un punto de quiebre en la forma en que se ejerce la violencia, ya no se da aisladamente y casi invisible, ahora se asume como una solución inmediata y contundente de los conflictos que se presentan en el barrio.

Otro factor que la tía Flor señala es que se empezó a dar una suerte de “hábito de la venganza y la defensa”, esto se dio porque muchos asumieron venganzas por la muerte de familiares y amigos, la necesidad de hacer justicia y cobrar la ofensa, hecho desatado por los vínculos afectivos que se construyeron con aquellos con quienes se compartió la calle, la esquina, los juegos y las consternaciones cotidianas. Con la llegada de las milicias como una propuesta política-militar que buscaba llenar el vacío del Estado, es decir, la protección, seguridad y justicia de muchas zonas de la ciudad, se generaron señalamientos y amenazas a jóvenes acusados de ser delincuentes o consumidores de drogas, esto provocó, según Flor, un “hábito de la defensa”, la necesidad de asociarse en grupos armados para defender sus vidas y sus territorios.

Al analizar las fotos expuestas en este capítulo en su conjunto, vemos que las imágenes anteriores (la de Claudia, la de Oscar y la de Gustavo con sus amigos) no representan eventos familiares (bautizos, primeras comuniones, cumpleaños, etc.), no son ejecutadas en interior o en cercanías de la casa, en ellas no se retrata la cotidianidad familiar, sino que en ellas se ve reflejado el afuera y las relaciones que ahí se forjan. En el caso de la foto de Claudia, esta hace parte de su selección y organización por la relevancia que tiene la época de estudios y especialmente por el afecto que tiene por sus

compañeras, con quienes compartió ese estar en la calle y se dieron muchas experiencias como practicar básquet, pertenecer a grupos juveniles con fines culturales o salir de los límites del barrio.

En las fotos de mis primos Oscar y Gustavo se muestran espacios del barrio, allí se retratan los amigos, que son parte de otras familias y con quienes se relacionaron desde la infancia, con quienes se construyó otro tipo de cotidianidad mediada por el compartir unas mismas realidades, que propiciaron vínculos de lealtad, fraternidad y solidaridad, pero también con quienes se asociaron para delinquir en principio y luego para defenderse, o por quienes hubo que cobrar venganza. Para este instante la fotografía sale del ámbito de lo íntimo de la familia y empieza a representar la construcción de una cotidianidad anclada en el afuera, en lo que se hace público, pero esta discusión la abordaré ampliamente en el siguiente capítulo.

La participación activa de Oscar en ese vivir la calle, lo fue cautivando, al tiempo que involucrando con unas nuevas dinámicas del barrio, rápidamente ganó reconocimiento como miembro del ‘combo de Bazuquito’²⁷, pero esto fue un asunto que la familia en pleno desconoció, o más bien no quiso reconocer. Claudia señala que en la casa eso no fue un tema de preocupación, a pesar de que en el barrio ya se venían presentado muchas muertes, nunca llegaron a pensar que esta nos tocaría directamente. Pero se dio un acontecimiento que develaría la complejidad de las acciones de Oscar. La tía Flor recuerda que el momento en que ella supo lo que pasaba con su sobrino, fue el día en que mataron a dos hermanos, uno de ellos compañero sentimental de otra prima; se rumoraba que uno de ellos hacía parte de las milicias. En aquel entonces ya varios jóvenes habían caído muertos por este grupo de “limpieza social”, cuando a la tía le dieron aviso de la muerte de estos hermanos, salió inmediatamente a tratar de auxiliarlos, pero en ese instante no sabía qué había pasado:

Yo me vine a enterar de que ‘Cachicha’ [Oscar] estaba en eso cuando la muerte de ‘Maturín’, el que mataron ahí donde don Eliberto [...], yo no sé como ese día no me mataron a mí [...], Gerardo Antonio vino llorando y me dijo: acabaron de matar a Jorge [compañero de Martha, la prima], salí a la carrera y cogí al muchacho y resulta que el que le había acabado de dar [disparar] era mi sobrino [...]; a los cuatro días de haberlos matado, ‘tavito’ estaba parado en la carretera, yo lo llamé para que entrara a desayunar y me dijo: no tía, ese Oscar me va hacer

²⁷ Grupo armado de corte delincriminal que se confrontó abiertamente con los grupos de milicias en la disputa de los barrios. Algunas bandas delincriminales fueron apoyadas por el narcotráfico de la ciudad.

matar, ¿cómo así que lo va hacer matar?, no me quiso decir nada [...]. ‘Bazuco’ mató a ‘Maturín’, entonces Jorge, alcanzó a coger a ‘Bazuquito’ así [por la espalda], ‘Cachicha’ se bajó del carro y fue y le dijo: hermano suelte pues a ‘Bazuco’, ah que no —dice Jorge— que no lo voy a soltar —viendo que le habían matado al hermano— [...], entonces no lo soltaba, entonces ‘Cachicha’ lo mató [...]. (Entrevista Flor Londoño, 1 de abril de 2012).

A partir de ese momento Oscar es perseguido por las milicias, al punto que toda la familia también es amenazada, Claudia cree que posiblemente es el motivo por el cual mataron a Gustavo: “[...] se escuchaban rumores que si Oscar no se deja ver iban a empezar con la familia y posterior a eso fue que mataron a ‘Tavo’ [...], lo mataron para hacer caer a Oscar [...], lo mataron por culpa de Oscar”. Con la muerte de Gustavo, la situación se tornó más compleja, Oscar había tomado la decisión de vengar la muerte de su hermano, Claudia recuerda que: “[...] ese día en la noche, yo recuerdo la calle vigilada, ellos [milicianos], bajaron a mirar un rato, luego cuando ellos se fueron, Oscar llegó, yo recuerdo el temor que yo sentía cuando Oscar llegó a decirle a ‘Tavo’ en su ataúd, que tranquilo que eso no se iba quedar así y vino con escoltas”.

Desde ese momento la familia empezó a vivir momentos de zozobra, cada vez que se escuchaba un enfrentamiento *a bala*, se pensaba que Oscar había caído muerto, él frontalmente asumió la venganza de su hermano, pero eso también puso a la familia en la línea de combate. Yo recuerdo especialmente que, casi un mes después de la muerte de mi primo Gustavo, a eso de la media noche o en la madrugada, hombres armados fueron hasta la casa y sin mediar palabra comenzaron a disparar desde afuera; todos dormíamos, yo estaba en una cama ubicada justo en la ventana por donde ingresaban las balas, mi madre apresuradamente se tiró al suelo, me sacó de la cama y arrastrado me llevó hasta el último cuarto de la casa, lo mismo hicieron mi tía Estela, la prima Claudia y la abuela; por suerte nadie fue herido, solo destruyeron los cristales de las ventanas, y algunos proyectiles atravesaron muros, closet y cuadros religiosos.

Inmediatamente abandonamos la casa, nos repartimos en casas de otros familiares, por lo menos por quince días. Cuando regresamos días después, el 5 de mayo de 1991, en la madrugada se sintió un enfrentamiento, por varios minutos se escucharon disparos, seguido de varias detonaciones fuertes. El temor de que Oscar hubiera muerto se confirmó cuando, nuevamente, vecinos avisaron que en el sector de Los Descansos, muy cerca del ingreso desde la avenida del río al barrio y a unas seis calles de la casa,

yacía su cuerpo. Esta vez nadie salió corriendo a tratar de darle auxilio, el miedo a que las milicias siguieran por ahí y que nos pasara algo, era más fuerte que la tristeza y el dolor. Sólo hasta que amaneció nos atrevimos con mucho temor a ir donde había sido acribillado, su cuerpo fue cubierto con una sábana blanca que la sangre rápidamente manchó. Claudia recuerda con tristeza que cuando fue interrogada por los investigadores que fueron a hacer el levantamiento del cuerpo, uno de ellos le reveló que su hermano no murió precisamente por efecto directo de las balas, sino desangrado, a lo mejor se habría salvado si nuestro miedo no nos hubiera detenido.

Una fotografía para transitar al olvido



Fotografía 17. Archivo familia Quintero Londoño

Esta fotografía fue tomada cuatro días después del asesinato de Oscar. Era día de las madres. Un vecino había invitado a la familia a pasar con ellos esta fecha, Claudia y sus hermanos animaron a mi tía para que asistiera y por lo menos por un instante se distrajera y se olvidara de lo sucedido. Se les ve sonreír. Fuera del contexto, por sí sola, la fotografía no devela nada de lo que había pasado, pero en esta imagen hay un esfuerzo por olvidar donde se quiere superar un momento trágico, y donde el dolor hacía presencia, pero al tiempo la calma retomaba su lugar, es por eso que Claudia considera que “[...] la foto fue como otra vida, se acabó la intranquilidad en la casa, ya

no estábamos temiendo por alguno de los hermanos”. La imagen marca el fin de un momento trágico y transita hacia el olvido.

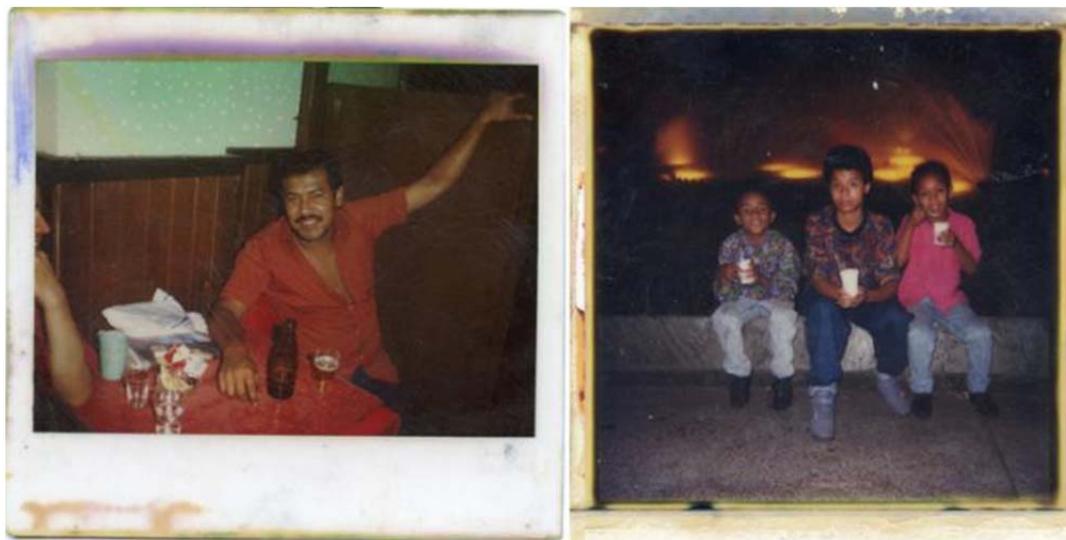
Claudia da un orden particular a la selección de fotos, el cual hace un recorrido desde los inicios tranquilos de la familia, pasando por los acontecimientos trágicos, hasta esta fotografía, con la cual ella siente que finaliza un periodo de vida e inicia otro sin la presencia de sus hermanos, y en el cual vislumbra la posibilidad de superar las dificultades del pasado. Esto se hace evidente en el resto de fotos del álbum que son tomadas posterior a esta fecha; en ellas se ven Guillermo y Andrés, los hermanos menores, terminando sus estudios de secundaria, para Claudia y Juan Carlos se instaura el deseo de ser profesionales e ingresan a la universidad. Las fotografías se encausan de nuevo por lo familiar, se retratan los nuevos nacidos, una generación se abre paso, con mejores condiciones, pero especialmente sin una marca de violencia; las bodas, cumpleaños, bautizos, primeras comuniones y los encuentros familiares motivan el accionar de la fotografía familiar.

Pero esta fotografía intenta esconder un silencio tácito, que hace invisible el sufrimiento y el trauma representado en la imposibilidad de hablar, desde el ámbito de lo familiar, de lo que aconteció y marcó un doloroso pasado, como si el olvido buscara transitar rápidamente y dejara de lado la necesidad de narrar, de comprender de lo vivido y restaurar de lo que fue quebrantado en la familia (Das, 2008 y Jelin, 2002).

Esto se vio reflejado especialmente en la tía Estela, ella nunca habló abiertamente de lo que pasó con sus hijos asesinados, el silencio que guardó por momentos llegaba a desconocer este hecho, sólo en algunos instantes algunos miembros de la familia la vieron observar ensimismada las fotos de sus hijos, su rostro perdía la amabilidad y la tristeza se hacía visible. Con el paso de los años la tía fue enfermando, nunca supimos las causas físicas de su postración, pero muchos coincidimos en que la muerte de la tía, casi diez años después de la muerte de sus hijos, fue producto de este silencio, de ese no poder comunicar el doloroso recuerdo que cargaba y con el tiempo ella sería otra víctima de la violencia que irrumpió en la cotidianidad familiar.

En el álbum no hay fotos repetidas, hay historias que se asemejan

Historias que se repiten



Fotografías 18, 19. Archivo familia Vélez Londoño.

Gildardo Vélez es padre de Ubiely, Faber y Edwin, tres de los cuatro hijos de mi tía Flor. Para ellos él era un hombre trabajador, de buen humor y preocupado por la familia. Ubiely, ubica este par de fotografías en términos de lo que significó su padre, de lo bonachón y sonriente, como se ve en la foto, pero con el paso del tiempo cambió a ser una persona que los desconoció. La primera fotografía le recuerda que su padre era un hombre al que le gustaba reunirse con sus amigos y departir con ellos acompañado de algunas cervezas o una que otra copa de aguardiente, luego llegaba a casa y departía con ellos con juegos y chistes. El valor de la fotografía no está situado en el acontecimiento, sino en la figura de su padre.

La segunda fotografía se ancla al acontecimiento, Ubiely rememora las pocas veces que su padre los invitó a salir. Fue tomada un ocho de diciembre, ese día su padre consiguió un dinero y los llamó para que fueran al centro de la ciudad a ver las luces de navidad que la decoraban, “[...] nos llevó al Parque de Bolívar [...] nos compró esos zapatos, nos compró esas camisas, estuvimos en cine” (Entrevista Ubiely Vélez, 1 de abril de 2012). Lo interesante de esta fotografía, al igual que la que seleccionó Claudia de su padre, es que sobre ellas se conjura una presencia que se convierte en ausencia, es un momento donde su padre aun vivía con ellos, no se había ido de la casa y recuerda el

cariño que en ese momento sentía por él: “Hasta el día que mi papá se fue de la casa, nosotros tuvimos papá, a partir de ese día dejó de ser papá [...]. Esta foto me recuerda la persona que él era y la que se convirtió después” (Ibíd.). El cambio de su padre se vio reflejado en el rechazo —como lo expresa la tía Flor— hacia sus hijos. Con el tiempo esto fue asumido con rencor por mis primos y marcaría un punto de ruptura y de transición hacia los acontecimientos de violencia que dejarían dos nuevas muertes en la familia, y donde la relación de ausencia con el padre se convierte en razón por la cual el estar afuera de la casa se impone sobre lo familiar.

Posar para estar afuera



Fotografía 20. Archivo familia Vélez Londoño

Esta fotografía es de mi prima Ubiely con una de sus mejores amigas. Mi prima recuerda que para aquel momento, toda la familia vivía en un apartamento que les arrendaba la prima Martha. Para este tiempo ya había abandonado la casa donde su padre los dejó y que pertenecía a la familia paterna. La tía Flor recuerda que la casa donde vivía con su esposo, la tuvieron que dejar obligados por las milicias, quienes

argumentaban que mi tía y sus hijos ocupaban ilegalmente el predio. Para mi prima Ubiely esta foto fue muy especial; recuerda que ese día, ella y su amiga, decidieron ser retratadas con la peor de la ropa que tuvieran, una suerte de subversión de la norma, que dictaba que para ser retratado era fundamental vestir las mejores ropas.

Pero en esta imagen está también el recuerdo de su buena amiga Claudia, quien, meses después de que posara para la foto, empezó a trabajar en un bar, y una noche — cuenta mi prima— “[...] por no pagarle una cuenta la mataron [...]”. La foto es situada como referente de la muerte, pero especialmente de las circunstancias que se vivían, la relevancia del grupo de amigos con el que se departía configura una cotidianidad donde la violencia se vuelve un signo constante:

En esos días habíamos armado un grupito de muy plagas²⁸, que era Roberto, Armando, esta pelada que está en las otras fotos, Claudia, mi persona [...] y el difunto Fabio, el hijo de doña Amanda. Elevando cometas, pegados de los carros, plaguando y quebrando vidrios. Yo estaba estudiando en la nocturna... eso fue en el 97 más o menos. Que a los días yo me le robé a mi mamá un cabello sintético y me hice las trencitas y empecé a andar con esos pelados del morro, también en mi desorden con ellos y ya los fueron matando a todos y ya empecé a organizar la vida de otra forma (Entrevista a Ubiely Vélez, 1 de abril de 2012).

Para mi prima, la fotografía le permite ubicar dos momentos relevantes en su vida. El primero es el vínculo que hace con el afuera, con sus amigos; esto implicó una cercanía con situaciones poco usuales para las mujeres. Ella recuerda que para su hermano mayor John James, esto era visto como un comportamiento muy masculino y constantemente era reprendida por él, para Ubiely, fue una postura que le permitió tener un lugar en el ámbito de lo público y que era dominado por el accionar masculino; la foto hace evidencia de eso a partir de la forma de posar de mi prima, al igual que las prendas que lleva: la camisa de fútbol de un equipo al cual pertenecía, la pantaloneta y las sandalias que pertenecían a sus hermanos.

De esta forma ella accede con mucha más facilidad al entorno del barrio, es decir, conocer de primera muchas de las situaciones que a diario pasaban en el barrio y en cierto sentido hacer parte de ellas, y es precisamente el asesinato de varios de sus amigos, que se constituye como el otro momento relevante, que considera la necesidad buscar otros rumbos, retomar sus estudios. Para ella la muerte, o más exactamente la

²⁸ Expresión local que hace referencia a personas inquietas, con tendencia al vandalismo.

violencia, deshace los vínculos de amistad: “Cuando matan a Claudia yo ya empecé a buscar otras amistades y ya se fue desintegrando el grupo, porque la mataron a ella, mataron a Fabio y Roberto cogió su trabajo, Armando el suyo y ya yo seguía por otro lado”.

La última foto



Fotografía 21. Archivo familia Vélez Londoño

De izquierda a derecha, se encuentran Faber, Ubiely y John James. Para la tía Flor es una foto que le gusta porque están tres de sus hijos, pero también marca su ausencia, James y Faber ya están muertos, ellas develan el dolor de su muerte: “Me gusta porque están los tres. Y piensa uno que ahora están aquí, pero no están [...], yo las mantengo en una bolsita. Yo ni las cojo para miraras [...], yo me atormento mucho con esas fotos [...]”. Ubiely recuerda que para esa fecha ella tenía diecinueve, su hermano Faber dieciocho y James veintiuno. El día de la foto por una ingenuidad suya se había dañado el televisor de la casa, James y Faber se organizaron para salir juntos y en ese momento llegó el fotógrafo del barrio, “entonces le dijo a Faber: tomémonos una foto usted y yo, y yo dije: ah, yo también. Y me les metí al medio, no ve que estoy ahí detrás”.

Para ella la relación con sus hermanos es como se ve en la foto, tranquila y de pocas peleas, pero recuerda que muchas cosas cambiaron cuando su madre empezó a trabajar y James quedaba al cuidado de todos. Para la tía Flor, es precisamente el hecho

de tener que salir a trabajar después de que su compañero la dejó con sus hijos, lo que provoca que estos se encaminen por “malos pasos”, para ella el hecho de dejarlos tanto tiempo solos fue el que hizo que su hijo mayor James se fuera involucrando, paulatinamente, en los problemas del barrio con los amigos de la calle. De hecho mi tía internó a James en un centro para la educación y el trabajo, donde muchas otras madres resguardaban a sus hijos para evitar que estos fueran asesinados como mis primos.

Lo particular es que todos estos jóvenes que fueron los sobrevivientes de la guerra entre milicias y bandas delincuenciales, terminaron en el mismo internado conviviendo. Muchos eran hermanos, primos o amigos de los que habían sido asesinados, y nuevamente se conjuran nuevas hermandades y pactos de venganza. Al momento de salir del internado, Ubiely recuerda que su hermano James y otros jóvenes del barrio habían montado un grupo de recreación donde hacían bailes, acrobacias y payasos, y se empezaron a vincular con los grupos juveniles del barrio, pero muchos se vieron amenazados por las milicias, que para aquel momento tenían el control territorial del barrio, habían ganado la guerra, la mayoría de sus contrincantes los habían eliminado, otros fueron desterrados para otras zonas donde las milicias no hacían presencia.

En el año 1995, las milicias hacen negociaciones de paz con el Estado colombiano, y son desmovilizadas, pero no del todo desarticuladas: se conforman grupos de vigilancia privada que prestan sus servicios en el barrio y con las cuales el gobierno legitimó el uso de la fuerza de quienes antes la ejercían por fuera de cualquier marco legal. Rápidamente desterrados y sobrevivientes se organizan de nuevo en grupos armados, retoman el poder sobre el barrio y muchos deciden cobrar a sus verdugos las ofensas y estos son aniquilados o desterrados. El barrio tiene un nuevo orden y su dominio es dividido por distintos grupos y zonas, nuevas confrontaciones se avecinan.

La muerte de James se da en este contexto. Él fue una suerte de heredero de la violencia que se dio a finales de la década de 1980 y principios de 1990. Tanto la tía Flor como Ubiely sostienen que James trató de asumir la responsabilidad económica de su familia, pero las condiciones del barrio lo fueron absorbiendo y se convierte en uno de los integrantes del combo del sector del ‘Morro’, zona donde habita la familia. Los enfrentamientos con otros dos grupos por el dominio territorial y por cobrar vendettas personales recrudecen la violencia entre los años 1997 y 2002, en este mismo periodo

los grupos paramilitares afianzan su poder en la ciudad a partir de la eliminación de otros grupos o su vinculación como estructuras de apoyo.

El 12 de abril de 2002, James salía de la cárcel, había estado dos años por un robo. Su hermana Ubiely y otras tres personas van a recibirlo, cuando ingresan a un taxi inmediatamente son acibillados por una docena de sujetos armados, que abrieron fuego sin mediar palabra; el taxista, un primo por línea paterna y James mueren de inmediato. Mi prima Ubiely es protegida por su hermano, que se lanza sobre su cuerpo y la cubre, aun así recibe varios impactos, algunos de gravedad; es llevada a un centro asistencial donde logran salvarle la vida. Uno de los recuerdos que más le impacta es luego cuando conoce la historia forense y se entera de que su hermano recibió treinta y seis impactos de bala, muchos de los cuales iban dirigidos a ellos; también se entera de que otras dos personas resultaron muertas a causa de las ‘balas perdidas’. En total, esa tarde del viernes a las afueras de la cárcel de Bellavista murieron cinco personas.

El día de la muerte de James, su hermano Faber lo había despedido en la celda de la cárcel que compartían desde hace algunos meses, él escuchó el tiroteo y luego se enteró de que dentro de las personas que habían abaleado se encontraban sus dos hermanos, para él este acto se sumó a la lista de desagrazios que habían ocurrido en su vida. Era el tercer hijo de mi tía Flor y de todos sus hermanos fue el que más dedicación tuvo por el estudio, para muchos era una persona inteligente y eso vislumbraba un buen futuro.

Faber y Edwin, su hermano menor, fueron mis primos de crianza, yo era el más pequeño y ellos se habían vuelto como mis hermanos mayores; especialmente en la escuela cuando tenía problemas con otros niños, ellos eran los que siempre me defendían, compartíamos juegos y juguetes, las peleas y las discusiones eran también comunes. Los tres crecimos en las mismas condiciones, cuidados y educados colectivamente y por ser los menores, nos protegieron mucho más después de la muerte de los primos Oscar y Gustavo. Ya siendo adolescentes, Faber vivió una vida más cercana a sus amigos de colegio y de barrio, Edwin y yo compartíamos los mismos amigos y espacios.

Para la familia es inexplicable cómo Faber terminó siendo parte de la dinámica de violencia y delincuencia del barrio. Para Ubiely, pensar en eso le genera un sentimiento de rabia porque su hermano tuvo muchas oportunidades y estudio, y eso no

sirvió para nada. Después de que él terminó sus estudios de secundaria decidió prestar servicio militar, y es precisamente cuando termina este periodo en el ejército que empieza a participar activamente de las dinámicas del ‘combo’ del barrio, esto lo absorbió al igual que a su hermano, al punto de llevarlo a la cárcel. Después de su paso por la cárcel, Faber decidió retomar una vida tranquila y alejada de lo que lo privó de su libertad. Para aquel momento, mi madre y yo habíamos salido del barrio motivados por mis estudios en la universidad y evitando las tensiones del barrio. Él terminó viviendo con nosotros, lo que permitió tener de nuevo una cercanía; fueron casi cinco años de convivencia, él se dedicó a trabajar y parecía que había dejado atrás su pasado.

Por momentos, mi primo era acosado por los recuerdos de aquella época en que él fue parte activa de los conflictos del barrio, me narraba cómo se había involucrado en todo, recordaba en el periodo de sus estudios que, además de ser estudiante, él se fue involucrando con el expendio y consumo de drogas; me contaba de las fechorías con los amigos del barrio y de cómo pronto terminó apoyado por algunos ‘pillós’ del barrio, con quienes se involucró con otro tipo de actividades delincuenciales y cómo en esas algunos de sus amigos cayeron muertos. Me contaba que después de prestar el servicio militar se convirtió en un elemento clave en la guerra territorial que se libraba en el barrio, sus conocimientos en armas, explosivos y estrategia militar fueron clave para eliminar a sus contrincantes. Su forma de relatar casi que de manera épica hacía notable cierta fascinación por aquellos momentos de su vida, donde tenía un poder, un reconocimiento y un estatus social, que muchos otros jóvenes querían alcanzar.

A diferencia de mis otros primos Oscar, Gustavo y James, las motivaciones de Faber para hacer parte de los procesos de violencia no estaban ancladas al momento de emergencia económica que vivía la familia, ni a la amenaza latente que corrían las vidas de mis primos y otros tantos jóvenes en el barrio, y que se erigen como las razones más evidentes para justificar sus muertes. En Faber estas razones no mediaban tan de lleno, ese estar ahí, ese participar como actor activo de la violencia, la forma en que configuraba el pasado, en un añorar perpetuo, dejaban entrever que parte de su construcción como sujeto había estructurado una expectativa de vida, donde el involucrarse con lo delincencial, lo ilegal y ejercer la violencia, se habituó a una existencia cotidiana.

La muerte de Faber estuvo antecedida por una serie de acontecimientos. El primero se dio después de su salida de la casa donde vivíamos junto con mi madre. Había perdido su trabajo y llevaba varios meses sin conseguir, luego incrementó el uso de drogas, al punto que su adicción tomó mucha fuerza con el tiempo, su relación con su compañera no funcionó y esto motivó su regreso al barrio después de ochos años de exilio por cuenta de sus acciones del pasado. Ya estando en el barrio tuvo su único hijo. Por último, después de un año de no vernos, nos reencontramos. En aquel momento, año 2009, había iniciado la realización de un documental²⁹ en el barrio y mi primo se integra al equipo de trabajo, pero al mismo tiempo, es uno de mis interlocutores y su historia de vida es contada de forma ficcional en el documental.

El 12 de septiembre de 2010, un par de meses después de haber terminado el documental, y a un mes de partir para hacer mis estudios de posgrado en Ecuador, Faber es asesinado donde limitan los barrios Villa Niza y Santa Cruz. No es claro lo que aconteció la madrugada de su muerte, ni cuáles fueron los motivos. Ese mismo día acompañé a mi tía Flor y a mi prima a hacer el reconocimiento y los trámites para que su cuerpo fuera entregado para el entierro, y recuerdo como mi tía que la muerte de su hijo era algo que se esperaba y el dolor se diluyó en lo que por muchos años se nos hizo cotidiano: la muerte.

A lo largo del capítulo se puede identificar, a partir de las fotografías y de las narraciones que estas suscitan, cómo la violencia progresivamente fue copando el espacio del barrio, pero también la memoria de mi familia. Cada imagen abordada se constituye en un lugar de enunciación de lo vivido, y sin duda eso vivido está cruzado por una serie de condiciones internas y externas, dando lugar a eso que con la persistencia y la costumbre se hace habitual, en este caso la muerte como síntoma de la violencia. Por último, las fotografías generaron un lugar de enunciación de situaciones que no había sido comunicadas por mucho tiempo, los silencios provocados por el sufrimiento traumático del recuerdo, se confrontaron por la interpelación que las fotografías hacían sobre el contexto, es decir, el antes-después, afuera-adentro, presencia-ausencia que movilizaron otras narrativas no evidentes en lo que se encuadra en la memoria.

²⁹ *Click, click, obtura Gallo*, el cual da cuenta de parte de la historia del barrio. En este mi primo Faber participó inicialmente como asistente y luego, a partir de su historia de vida, se convirtió en uno de los personajes centrales de la historia.

CAPÍTULO IV

EL TELON DE FONDO DE LA VIOLENCIA

A partir de las reflexiones que surgieron en el capítulo anterior a través de análisis de las fotografías de mi familia, describí cómo se llegó y habitó el barrio, y cómo posteriormente se consolidaron una serie de condiciones para la vivencia de diversas formas de violencias. En este capítulo abordaré el afuera del hábitat familiar, es decir, el barrio como contexto de campo. A partir la experiencia de vida de otras familias y personas, se reconstruirá y recorrerá su pasado y una memoria que se vincula a una violencia que con el tiempo encuentra asidero en la cotidianidad y genera procesos colectivos para su normalización, generando las condiciones para consolidar un habitus de la violencia.

Fotografiar el paisaje, entre la calma y el miedo

Recorro el barrio de nuevo, Villa Niza, desde niño he disfrutado caminar su geografía, su trazado rompe con la ya acostumbrada arquitectura en cuadrícula de la ciudad, sus calles estrechas y empinadas, su avenida principal inicia cerca de la orilla del río Medellín y sube serpenteante de occidente a oriente una de las montañas ubicadas al nororiente de la ciudad. La mayoría de sus casas son de dos niveles, algunas alcanzan los tres, muy pocas se conservan de un solo nivel. La variedad de colores es sorprendente, blancos, verdes, amarillos, toda una gama de matices y tonos, pero es el rojo cobrizo el que caracteriza al barrio, y por qué no, la ciudad; es un tono dado por los ladrillos de construcción, que muchas familias por voluntad o por falta de presupuesto dejaron descubiertos sin una capa de revoque y pintura que embelleciera los frentes.

Es domingo, uno de los días de más movimiento en el barrio, la gente sale a las calles, los diversos ritmos musicales traspasan a alto volumen el umbral de las casas y se mezclan generando un ruido confuso y por instantes se torna incómodo, las motos que suben a toda velocidad complementan la sinfonía barrial. Paso por el ‘Canecón’ uno de los ingresos ubicado en la parte media del barrio y conocido así porque tiempo atrás, en este lugar todos tenían que dejar en una gran caneca las basuras para que fueran recogidas; con el tiempo se convirtió en uno de los lugares más temidos, los atracos, balaceras, asesinatos y violaciones dejaron una huella que se ha ido desvaneciendo.

Paso por la calle de Elvis Álvarez, una de las glorias del barrio, un boxeador que en la década de 1990 ganó uno que otro título mundial, y que tristemente fue asesinado, la gente rumoró que fue por líos con el narcotráfico, pero la verdad ya muy pocos lo recuerdan.

Recorro la calle de don Heriberto, reconocido por una tienda que funcionó muchos años y era donde normalmente cada noche me enviaban a comprar las arepas y la leche para el desayuno, y adicionalmente jugar los números para el chance, un sistema de lotería de pequeñas apuestas. Recuerdo que en esta calle asistí siendo niño al velorio de dos hermanos asesinados y que tristemente me entero en esta investigación que uno de ellos fue asesinado por uno de mis primos (ver capítulo III); ahí fue la primera vez que vi al fotógrafo del barrio tomando fotografías a los cuerpos dentro de sus cajones. Llego a “tres esquinas”, una intersección del barrio donde en cada esquina había una tienda y desde la cual vi por primera vez el asesinato de una persona, a manos del ‘Loco Uribe’, uno de esos hombres que se hizo leyenda por sus hazañas como justiciero armado, este es uno de los primeros recuerdos que tengo de violencia en el barrio.

Cada una de las calles que voy recorriendo, provoca mi memoria, y en cada una de ellas asocio un hecho de violencia, como la muerte de familiares, amigos, conocidos o de personajes de renombre, algunas otras por los escenarios o “paisajes” de miedo en que se convirtieron (Oslender, 2008). Son muy pocos los espacios del barrio en los cuales tengo recuerdo ajenos a la violencia, más bien las imágenes de juegos, amigos, de ir a la escuela, de encuentros, cohabitan con las balaceras y asesinatos, la constancia de estos hechos hace de lo inusual algo cotidiano. Para Riaño, los referentes de la violencia se hacen más perceptibles, cuando los sujetos que las experimentan evocan el territorio, porque es en “[...] la inmediatez del ‘aquí’, o del no muy lejano ‘allí’ marca lugares e historias de muerte [...]” (Riaño, 2006: 51).

Son pocos los tiempos de tranquilidad que conozco en el barrio, la mayoría siempre tenían una tensa calma, producto de pactos de paz entre los grupos armados o porque en ese momento uno de los bandos resultaba victorioso y no había a quien más confrontar. Siempre he tratado de imaginar otro tiempo, por lo general en el que vivieron mis abuelos, cuando mi madre y tíos llegaron. Es difícil hacerlo, son pocos los referentes que tengo, salvo algunas casas viejas que aún se conservan tal cual fueron

entregadas, los techos de teja han sido remplazados por las lozas de concreto, las puertas de madera por las del frío metal y los grandes patios con árboles, se han transformado en pequeños espacios para extender ropa o levantar otras habitaciones para los hijos, haciendo que el paisaje se torne más saturado.

A partir de este recorrer el barrio, me cuestiono, ¿qué tan cargadas pueden estar las fotografías familiares de esos “paisajes de miedo”? ¿qué tan evidentes son a la mirada? o ¿estos paisajes se hacen visibles en los relatos que generen a partir de observar las fotografías?

Buscó desde las fotografías familiares, elementos que permitan reconocer, desde el paisaje y lo escenificado, el contexto en que se producen y circulan las fotografías. Para este fin me aproximó a mis interlocutores, tratando de ubicar en sus recuerdos la relación entre los procesos de habitar el barrio, habituarse a la violencia y retratar lo habitual. Esta aproximación también me permite ubicar mis recuerdos con respecto al contexto y de esto surge un cruce de narrativas desde las cuales es posible dar cuenta de los procesos, económicos, sociales y políticos, que condicionaron una forma de relacionarnos con la violencia.

Retratar la tranquilidad



Fotografía 22. Archivo Angélica Restrepo

Esta fotografía es una de las pocas que dejan ver el barrio en sus inicios, fue tomada en 1963, un año después de que llegaran las primeras familias. Angélica Restrepo es quien hace la primera comunión, una mujer que vive en la parte alta del barrio, a quien conocí en año 2009 cuando hacía un primer ejercicio de investigación sobre memoria y fotografía en la zona. De este proceso se desprendió un documental sobre el barrio, el mismo en cual participó mi primo Faber antes de ser asesinado (ver capítulo III). En el documental ella cuenta la historia de esta fotografía, de mucha relevancia en su historia de vida:

Ésta soy yo, el día de primera comunión, la hice en la iglesia de San Martín de Porres, con varios niños, ellos hicieron la primera comunión con el hábito de San Martín de Porres, pero yo si la hice diferente a los otros niños; éste es un amigo de la casa que toda la vida nos ha colaborado en la casa; estuve muy feliz, estuvo toda mi familia reunida, me hicieron un almuerzo especial.

Me fascinan las fotos, esta foto me gusta porque yo digo, que soy la única que debe tener esta foto, cuando el barrio Villa del Socorro era las primeras casitas, y estaba diferente ahora, y no estaba el centro de salud y nada de esto estaba construido, entonces, esto es para mí una reliquia, una cosa [...] para mí es algo muy especial y la recuerdo mucho, que ojalá la niña mía cuando yo me muera todavía la conserve porque para mí es como un tesoro esta foto, era pequeñita y yo la mande hacer grande, porque no tenía de primera comunión no más esta foto. (Angélica Restrepo, 2009)³⁰

Angélica ubica esta foto en dos ámbitos, por una parte el de su vida personal, a partir del evento retratado, el valor que adquiere la foto de su primera comunión. La felicidad que sintió aquel día y el encuentro de su familia, crean un referente frente a otras fotografías que pueda tener. Esto se hace evidente en la forma en que es intervenida la imagen, enmarcada y rotulada con el nombre del barrio, el evento, el año en que fue tomada, y su nombre.

El otro ámbito en cual se ubica la foto es el de su carácter único, esto se relaciona con la fotografía de la primera comunión de mi madre (ver capítulo III), donde la imagen no tiene un par que dé cuenta del momento en que fue tomada. Este hecho le da valor al reconocer que no existe otra igual en otra familia donde se pueda ver cómo era el barrio en sus inicios. Es por esto que Angélica consagra la foto en un pasado

³⁰ Tomado del documental “Click, click, obtura Gallo” (Medellín, 2010). Dirección: Duvan Londoño. Guión: Duvan Londoño, Germán Arango y Faber Vélez. Producción: Alcaldía de Medellín, Concha Carter Producciones, Corporación Pasolini en Medellín.

lejano, un antiguo barrio, otro paisaje que el tiempo y las construcciones han modificado.

Para mí ese paisaje es distante, un lugar que no viví, con el que comparto algunos referentes como la montaña, la cual conocí poblada. Pienso en un momento de tranquilidad para las familias que llegaron a habitar esta ladera, imagino la alegría de Angélica, no sólo por ese día tan especial en su vida. De hecho que ella exprese en su testimonio que esta imagen es un tesoro no se debe solamente a la naturaleza del objeto en sí mismo, sino al instante, el tiempo que ella vivió, de calma, de juegos, de caminatas por el barrio, todo un variopinto de recuerdos que ella quisiera heredarle a su hija.

Pero ¿hasta qué punto esto que provoca en mí esa fotografía es cierto? ¿Será acaso que el barrio azaroso, con marcas indelebles de la violencia, el cual me tocó vivir a mí, se generó de manera repentina? o por el contrario ¿la violencia siempre ha estado ahí de diversas formas socavando la tranquilidad de las familias?

Para comprender cómo la violencia hizo presencia de manera contundente en el barrio, es necesario explorar desde los archivos fotográficos y narrativas familiares diversos momentos y las condiciones sociales que los identificaron. Es necesario conocer las percepciones que tuvieron el grupo de familias con las que trabajé, y de esta forma reconocer los tránsitos entre lo que muchos consideran como “época tranquila del barrio” y el posicionamiento de la violencia como un signo del presente de muchos.



Fotografías 23, 24, 25. Archivo familia Restrepo Agudelo.

Augusto Restrepo, es el niño que posa en estas tres fotografías, él ha tenido una relación muy cercana con los procesos comunitarios del barrio, y es a partir de su experiencia de vida ha logrado reconocer muchas de las situaciones de violencia que ha sobrellevado el

barrio, por lo cual a lo largo de esta investigación los diálogos y entrevistas que sostuve con él fueron vitales para situar muchos de mis cuestionamientos sobre el entorno. Su historia familiar inicia cuando sus padres se conocen en el barrio y al igual que otros habitantes, llegaron desde otras regiones especialmente rurales del país huyendo de la violencia de la década de 1950:

Llegaron acá al barrio, pues al recién urbanizado Villa del Socorro y aquí se conocieron, pero fueron parte pues de esa primera generación juvenil, de acá de éste barrio, pues como que, pues tomaba la noche, se enamoraba, se hacía(n) fiestas, pues ahí se conocieron y se enamoraron [...]. (Entrevista Augusto Restrepo, 5 de junio de 2012).

Estas tres fotos son tomadas a mediados de la década de 1970. La primera fotografía es en la casa de su abuela paterna, cuando él y sus padres vivieron con ella, recuerda especialmente los zapatos blancos que llevaba puestos, aún conserva uno de ellos. Recuerda que la mano que sale desde la derecha de la mirada del espectador es la de su tía Carolina, las reconoce por lo delgadas y largas que son. En la casa de su abuela siempre tuvieron perros, ese en especial no recuerda cómo se llama, pero el hecho de tener mascotas es un gesto de la condición campesina que conserva su familia.

La segunda foto, muestra la casa en la que ha vivido con sus padres, deja ver las condiciones originales de las casas y del barrio: grandes patios, calles sin pavimentar y llenas de tierra. Recuerda con agrado lo bueno que fue ser niño y haber crecido en ese lugar. La tercera foto es tomada en un cumpleaños, identifica en ella algunas modificaciones hechas a la casa, como un muro que levantaron para hacer un banco de la tierra. Recuerda que el paisaje le resultaba muy bonito, y lo mucho que venteaba en aquel lugar; la sensación que tenía de que el barrio era lo último de la ciudad, que más hacia el norte no estaba habitado: “[...] me acuerdo mucho que cuando uno elevaba cometas, nunca había cometas para allá (hacia el norte), que uno se acuerde que venían desde lejos, uno veía cometas elevadas por todo el cielo pero hacia el [ese] lado no había nada [...] como que hasta ahí llegaba la ciudad [...]” (Ibíd.). Augusto asocia estas imágenes a una época de mucha tranquilidad, su familia le ha hablado de que en aquel momento el barrio era muy solo, con pocas casas, con zonas verdes.



Fotografía 26. Archivo familia Restrepo Agudelo

Para Augusto esta fotografía, en la que es retratada una de sus tías con algunos compañeros de trabajo, es un indicador de un tiempo de tranquilidad, fue tomada en el frente de su casa. Su tía los había traído a conocer el barrio. La posibilidad de que personas externas al barrio lo visitaran, es un indicador de que en aquél entonces era una zona segura:

Y es que yo me acuerdo que mi infancia, por ejemplo, por acá venían manes [hombres] en carro a marcar, pues el men [hombre singular] en esa época, pues llegaba a la casa de tal pelada [...] y no había ningún problema, nadie le iba a robar el carro, por acá no habían balaceras, por acá no pasaba nada y eso fue un transcurrir muy largo, hasta que estalló eso muy feo como en el 88, más o menos... no mentiras, por aquí ya había pillería pues, pero era una pillería muy fina la del 84, 85, para arriba, ni se sentía [...]. (Ibíd.)

El carácter de tranquilidad y seguridad que se revela en estas fotos por parte de quien las narra, es muy cercano a lo que muchas familias señalan con respecto al barrio en sus dos primeras décadas de existencia. Augusto hace parte de esa primera generación de personas que nacieron en el barrio, y como él mismo lo indica, fue una generación marcada por otros referentes, no sólo desde lo espacial, sino desde la crianza, del relacionamiento familiar, de la construcción de comunidad. En aquel momento, por las mismas necesidades que se tenían en cada una de las familias y las del entorno del

barrio, se tejieron redes de solidaridad y de confianza. Por ejemplo, en el cuidado de los hijos, el apoyo de otras familias fue vital para que muchas personas pudieran desarrollar con tranquilidad una vida laboral. Igualmente, en las mejoras de casas, calles y espacios públicos, el asociarse en los denominados “convites” fue una estrategia de trabajo colectivo.

La mirada de Augusto está anclada a este período del barrio, en el cual se dieron unas formas de interacción que fueron más allá de las relaciones de buena vecindad. En el caso de su familia, por el ejemplo, sus padres pertenecían a dos familias de dos sectores distintos. El que ellos se casaran generó unos vínculos filiales que se vieron reflejados en procesos de unidad, y en la extensión a otros sectores del barrio:

[...] este barrio son de familias extendidas, por ejemplo la de nosotros, que llega así, por ejemplo la de Rafa [su padre] llegan allá, pero el resto se establece por aquí es una familia muy grande, Ana que tenía un montón de muchachitos, se fue a vivir a esta calle de aquí por donde los Mesas, pero Ester cogió casa aquí junto a la iglesia, por ejemplo los de donde mamita llegaron ahí unos y otros, llegaron allí [...]. (Ibíd.)

Un aspecto importante que aflora en la narración que hace Augusto de sus fotografías, es que si bien las ubica en un momento de tranquilidad, para él no es desconocido que si acontecían actos de violencia, e identifica algunos espacios del barrio -especialmente la periferia, los lotes baldíos e ingresos- como vetados. En éstos se generaba un temor a transitar en ciertas horas; allí se presentaban con frecuencia robos y violaciones a mujeres. Si bien es cierto que el barrio en sus inicios es percibido por muchos como un lugar tranquilo, esta no era una condición que se viviera plenamente en la extensión del territorio, y no para todos era habitual esta calma. En otros relatos se dejan entrever algunas formas de violencia, relacionadas con la supervivencia de muchas familias en las que sus condiciones eran próximas a la marginalidad, y su relación con el barrio y con su afuera se dio bajo otros parámetros. En cierto sentido lo que Augusto, deja percibir de este grupo de fotografías, es la de un paisaje que aún no está cargado de miedos, la violencia estaba ahí presente, pero su intensidad no lograba desbordarla.

Fotografías que no existen.



Fotografía 27, Archivo Rosalba Vélez

Rosalba Vélez es la mujer que carga a la niña. Su familia, al igual que otras, llegó al barrio desde el sector de la Bayadera, en el centro de la ciudad. Ella recuerda que en este lugar las casitas estaban construidas en bareque y tabla, y que algunos habitantes eran “[...] ladrones viciosos, pero en esos años el vicio que se veía no era sino el alcohol y la marihuana” (Entrevista Rosalba Vélez, 8 de junio de 2012). El día en que llegaron al barrio fueron traídos en volquetas [volquetes]. Para las personas esto era vergonzoso, y se escondían para que nadie los viera, pero ella no lo hizo, preocupada por saber a qué parte de la ciudad los iban a trasladar. Cuando descubrió cómo era el barrio, se alegró por lo que vio:

[...] uno se alegra de ver que de un ranchito uno llega pues a una casa de material, nosotras llegamos muy contentas [...] ya el barrio ha cambiado mucho porque primero eran puras mangas, pantano... pero todos nos alegramos. Yo me acuerdo [...], nosotros felices, uno viniendo de un rancho, donde uno hacía todo ahí en las mangas, no tenía a donde llegar, a un sanitario, a un baño, uno se bañaba tapando, así a agua tirada, lavábamos la ropa en el río (Ibíd.).

En la fotografía, Rosalba se encuentra acompañada por dos de sus hijos, y algunos de sus nietos. Es un día de visita en la cárcel de mujeres de la ciudad. Ésta fue una más de las quince ocasiones en las que estuvo en este espacio, la mayoría de veces sindicada de posesión y venta de drogas. Las pocas fotografías que conserva fueron tomadas en este

lugar, pero en diferentes momentos de su vida. No posee ninguna fotografía que haya sido tomada en el barrio, y las pocas que cree tener, hacen parte de los álbumes de sus hermanos. Para ella estas imágenes son igual de valiosas, los momentos que vivió en la cárcel llegaron a ser muchos más gratos que los que vivió por fuera de ella. Esto lo afirma porque desde muy niña tuvo que salir del barrio a rebuscar el sustento para ayudar en su casa:

[...] yo recuerdo que a veces me iba para la plaza a pedir gorditos y me venía para acá, pero entonces como yo vendía pedacitos que nos daban de carne en eso le regalaban a uno mucha cosa en las carnicerías, entonces yo para poder comer, para poder darle a mi mamá, para comprar el carbón de leña, que en esos años se usaba el carbón de leña para cocinar en las casas de Villa Socorro, entonces yo me iba y robaba carne para poder vender y comprar el carbón para cocinar [...] (Ibíd.).

Con el tiempo se involucró en otro tipo de actividades, que ella denomina ‘fechorías’, las cuales consistían en la ejecución de pequeñas estafas y robos, la mayoría de ellos cometidos en el centro de la ciudad: “[...] la mayoría de gente salía, siempre salían a Guayaquil, cogían el bus, el carro en esos años eran escaleras y se iban siempre a rebuscarse la platica, a pedir, para poder sobrevivir [...]” (ibíd.).

Rosalba se relacionó con otro barrio, el que se vivía en las calles, el de los jóvenes que llegaron y con los cuales se dieron vínculos alrededor del reconocer ese nuevo lugar, y también de hacer amigos más perdurables:

[...] en ese tiempo los muchachos jóvenes los domingos mantenían muy pinchaditos ya en este barrio ya era más diferente... entonces salían ya todos pintados a pararse en todas las esquinas a mirar gente y los domingos, los sábados se iban a los bailes, había un local llamado dizque Acción Comunal y entonces allá hacían bailes todos los sábados, entonces nos íbamos pa allá a bailar. [...] no se veía violencia, nada de esas cosas, cada cual para su casita, a las siete de la noche ya todo el mundo estaba encerrado, tan sólo los sábados y los domingos que la gente se iba a bailar pero en esos años, Ave María, son los años que nunca volverán” (Ibíd.).

Pero al tiempo reconoce que sí había violencia, pero que en comparación no era “[...] así tan horrible, no”. Recuerda que los ladrones robaban poco, y lo hacían en otros sectores de la ciudad, pues en los barrios era muy complicado:

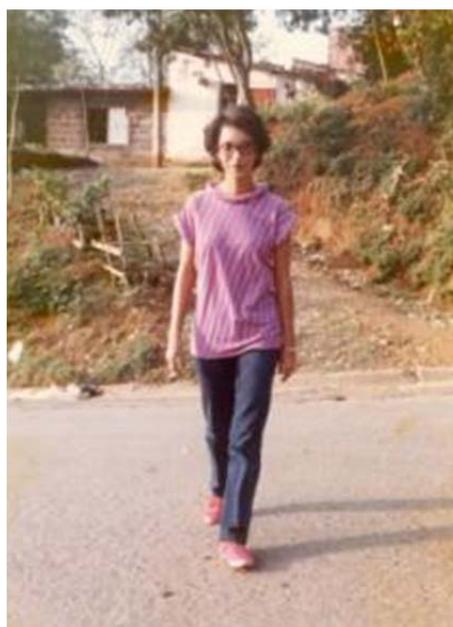
Siempre todo el mundo pegaba pa’ San Joaquín a robarle a los borrachos, a robar en los almacenes, a robar en las farmacias o en la primera parte donde mejor les iba o donde señores de acomodo.

[...] no era como ahora [...], le quitaban la plata “¿entonces qué? ¡Párate!” en esos años le quitaban lo que fuera porque vea hermano... porque a veces entre amigos se robaban, entonces el uno tenía más que el otro y entonces se juntaban dos o tres y vamos a robarle a Fulanito. (Ibíd.).

Este relato devela cómo la tranquilidad y violencia eran circunstancias que se daban simultáneamente, pero la violencia era un asunto que apenas se identificaba con pequeños robos, peleas entre vecinos o entre los mismos ladrones, que en algunos casos dejaban una muerte. En este momento, para muchos, el que una agresión trascendiera a un acto delincuenciales era extraño, y rompía con la cotidianidad del barrio, aunque como Rosalba misma lo menciona, muchas personas cometían robos, pero en muchos casos éstos no pasaban de ser cuantías menores y eran cometidos como respuesta a las condiciones de extrema marginalidad en las que muchas familias se encontraban.

En este sentido, las pocas fotografías que Rosalba preserva, puede ser ubicadas en los marcos sociales de la memoria ; si bien éstas no son tomadas en el barrio, lo narrativo ubica desde lo espacial y lo temporal (Dornier-Agboobjan, 2004), todas las situaciones adversas que vivió y que la llevaron por diversas razones a la cárcel. Las fotografías en este caso pueden ser interpretadas como un revivir de situaciones de violencia, muchas de las cuales, según ella, se gestaron en el barrio.

Retratar el miedo.



Fotografía 28. Archivo Gloria Díaz

Gloria Díaz hace parte de una familia que padeció el rigor de la violencia en distintos momentos y su cercanía con mi familia me permitió acercarme y reconocer la relación de dolor y silencio que en capítulo V revela a través de algunas de sus fotografías. Llegó al barrio a sus tres años de edad. Su familia vino desde La Minorista, otro de los sectores que había sido tomado por miles de familias migrantes que buscaban mejores oportunidades en la ciudad. Cuenta que dos meses antes de su nacimiento, su padre abandonó a su madre, y la dejó a la deriva con sus otros dos hijos. Es por eso que su familia termina viviendo en un ranchito en La Minorista, antes de ser reubicados por el municipio. Ella se considera una de los fundadores de la guardería; esto lo siente así porque llevarla allí fue una de las primeras cosas que hizo su madre:

[...] mi mamá me metió a la guardería para ella poder trabajar, y a nosotros nos dejaba solitos para poderse ir a trabajar para sostenernos.
[...] yo ya iba a llegar a estudiar, que ya mi mamá nos iba a meter a una guardería, mi hermana y mi hermano estaban más grandes, ya yo iba para una guardería todo el día, y yo ya sabía que íbamos a tener alimentación, que no íbamos a tener que pasar necesidades y ya. Ya en la guardería mi mamá me llevaba como a las cinco de la mañana y regresaba por mí a las cuatro de la tarde, que yo salía a las cuatro de la tarde de la guardería. Yo de la guardería pasé a preescolar, de preescolar pasé a hacer primero, allá mismo en la guardería. (Entrevista Gloria Díaz. 20 de junio de 2012).

Esta fotografía fue tomada cuando Gloria tenía 22 años, la imagen deja ver algunas formas del barrio, las casas de techo con patio grande y una tierra amarilla, que se fijaba a los zapatos y botas de los pantalones, y se convertía en una marca que diferenciaba a los habitantes del barrio cuando estaban afuera. La expresión peyorativa “Los Patiamarillos”, era usada en otros sectores de la ciudad para señalarlos como personas de “muy mala calaña”³¹ por venir de este barrio (ver capítulo III).

En aquel momento, Gloria trabajaba como empleada doméstica interna en casas de familia, y solo venía los sábados a socializar al barrio: “Me iba para la acción comunal dizque que a los bailes, y ya los domingos me volvía a ir a trabajar a las seis de la tarde”. Para ella estos bailes eran “[...] peligrosísimos, sacaban la muchacha, le ponían un cuchillo y se las llevaban para ‘el parque japonés’ que era debajo de la iglesia, donde está la fiscalía”. El barrio que Gloria reconoce de joven se debate entre la idea de ser un lugar tranquilo, pero en el que también el peligro era latente,

³¹ Expresión para connotar que las personas son de poca confianza, malas costumbres

especialmente para ella como mujer joven, pues el transitar por algunos espacios y a ciertas horas del día era exponerse a ser agredidas:

[...] nosotros no podíamos salir a la calle, después de las cuatro de la tarde no podíamos salir porque nos cogían y nos violaban, nos llevaban para esos matorrales, por allá nos violaban, a unas las dejaban vivas y a otras las mataban, nos llevaban para abajo para la plancha por allá las violaban o las mataban, y las tiraban a la cañada, porque aquí en ese tiempo empezó la violencia (Ibíd.)

El relato de Gloria, muestra ciertas formas de violencia que habitan el barrio, y cómo éstas empiezan a regular la cotidianidad, a partir de la restricción del tiempo en el que se podía habitar el afuera así como los espacios. Hace mención de cómo algunos lugares fueron tomados por los agresores para perpetrar sus actos de violencia, creando un imaginario de inseguridad, no sólo sobre estos sitios, sino sobre gran parte de la geografía del barrio. La tranquilidad es una situación que se puede pensar como una constante, por lo menos es una idea que las narraciones de los interlocutores manifiestan como característica de esas primeras décadas del barrio; pero al tiempo la violencia hace presencia de manera paulatina en las experiencias de muchos.

Es necesario dejar claro que cada una de las personas que interviene expresa su punto de vista, en parte mediado por las circunstancias en las que llegó y vivió en el barrio. Cada una de las fotografías que se trataron en este apartado, suscitan recuerdos distintos en cada uno de los interlocutores. Así pues, algunas fotografías son ubicadas en un espacio y tiempo, enmarcado como índice de lo acontecido. Otras imágenes evocan imágenes que no están como elemento tangible, pero que son persistentes en la memoria y reconstruyen un paisaje de tranquilidad evocado por los elementos que son contenidos en las fotografías. Hasta este punto los lugares no de marcan una presencia constante de la violencia pero si hay referencias sobre acciones como las violaciones que si bien muchos de los interlocutores nombran casi como un rumor, este tipo de enunciados empiezan a trazar paisajes del miedo a partir de la transformación de lo espacial y con ello la re-significación de las memorias que se producen en la relación de los sujetos con el lugar (Blair y Quiceno, 2008).

El telón de fondo: lo que antecede para fotografiar la muerte

Un retrato inesperado



Fotografía 29. Archivo Albeiro Gallo.

Esta imagen pertenece al archivo fotográfico de Albeiro Gallo fotógrafo del barrio, quien por más de dos décadas ha retratado el barrio, sus imágenes son fragmentos de la cotidianidad, en este caso se dibuja una escena familiar, sólo con verla se puede elucubrar la relación de los sujetos retratados. Una mujer que por la edad, puede ser la madre del hombre que yace convaleciente en el sillón, le expresa su afecto con un sentido beso, y el rostro del hombre deja ver, con una tímida sonrisa, la satisfacción que le causa este gesto. Esta fue la primera sensación que tuve cuando la vi. A ninguna de las dos personas logré identificar, suponía que vivían en barrio, a lo mejor era así, puesto que hacían parte del archivo del fotógrafo, quien nunca antes me había mencionado algo sobre esta imagen, que, muchas veces pasó desapercibida, me parecía un cuadro común sin mucho qué interrogar; la mayoría de fotos en las que fijaba mi

atención eran en exteriores donde aparecían jóvenes, muchos de los cuales yo podía reconocer y podía asociar con algún grupo o acción violenta.

Gallo enuncia aquello que la imagen por sí sola no logra comunicar, y que mi recuerdo no anuda: confiesa que quienes posan en esa foto son “El Loco Uribe” y su madre doña Trina. Este apunte cambia la forma en que interpreto la imagen, inmediatamente puedo ubicar la foto en un marco espacial, temporal y narrativo. Lo primero que se me viene a la mente es la imagen que tengo de cuando apenas tenía cuatro o cinco años, y que al inicio de este capítulo señalo como uno de mis primeros recuerdos fuertes de la violencia en el barrio.

Finalizaba la década de los ochenta, creo que era un sábado porque era el único día en que mi madre podía salir conmigo, por lo general al centro de la ciudad a hacer alguna compra. Recuerdo que caminamos hasta “tres esquinas”, un sector del barrio donde se acostumbraba esperar pacientemente los viejos, destartados y lentos buses del barrio. Eran las horas de la mañana, a lo mejor las diez u once, el ambiente era bastante movido, puesto que ahí se concentran, aún en el presente, la mayoría de negocios comerciales del barrio: tiendas, verdulerías, carnicerías, graneros y cantinas, están prestas a satisfacer las necesidades de la gente.

La espera del bus era justo en la tienda del “Cucho” un hombre entrado en años, de cabello canoso ya totalmente blanco, y que, por lo general era quien desde las cinco de la mañana estaba dispuesto atender a los trabajadores que buscaban un café para terminar de despertar. Como de costumbre la espera se hacía larga, a lo lejos mi madre trataba de divisar el bus que podía tardar hasta media hora en volver a pasar, en ese instante un hombre grita “ahí viene” avisándole a otro hombre que se asomaba por una pequeña ventana de barrotes de un granero, e inmediatamente salen desde las tres esquinas de la calle, tres hombres que con revólveres disparan sin mediar palabra a un automóvil azul que pasaba, dándole muerte a los dos ocupantes. Mi madre reacciona resguardándonos en la tienda del ‘Cucho’, mientras esto sucede observo con asombro al hombre que se ocultaba en el granero, lo recuerdo especialmente porque estaba sin camisa y descalzo. La gente que estaba en la tienda lo señalaba como ‘El Loco Uribe’.

Me sorprende al encontrar una fotografía donde pueda ver cómo era él, pero me sorprende más verlo en esta situación de afecto con su madre, y cómo esta imagen logra derrumbar el imaginario de hombre envalentonado, respetado, temido y justiciero. ‘El

‘Loco Uribe’ se había convertido en toda una leyenda urbana, los rumores que se escuchaban de sus hazañas, habían construido toda una figura mitológica de la violencia en el barrio. Su figura, representó para muchos un momento de quiebre de la tranquilidad en el barrio, ya que, sería él quien liderara el primer grupo armado en el barrio. Si bien antes, algunos personajes operaron en grupo para delinquir, sus acciones siempre se enmarcaban en pequeños atracos y abusos sexuales. Es la banda del ‘Loco Uribe’ la primera en hacer uso de armas de fuego como instrumento de intimidación y aniquilación, de hecho muchos de esos primeros ladrones y consumidores de droga del barrio fueron asesinados por cuenta de este grupo. Para algunos habitantes estos se convirtieron en una suerte de grupo de protección, que se constituyó para ‘limpiar’ y ‘organizar’ socialmente el barrio. Es en este aspecto donde Gallo enmarca esta fotografía:

Esa gente, según me di cuenta yo, ellos estaban en Cali, él [‘El Loco Uribe’] era muy amigo con el difunto Ronald y él y el difunto Ronald fueron los que llegaron aquí al barrio porque aquí, ellos pertenecen aquí al barrio y vinieron de Cali porque estaban viviendo en Cali, No sé que los llevo a venir aquí al barrio y ellos empezaron a hacer una especie de obra, una limpieza social que cuando[...] en ese tiempo también vivían los ladrones de la vieja guardia de acá del barrio y entonces ellos fueron, ellos fueron exterminando esas personas así por X o Y motivo (Entrevista Albeiro Gallo 07 de junio de 2012)

‘El Loco Uribe’ se convirtió en una de las primeras figuras que representaba una forma de poder a partir del uso de la violencia, y con ésta, el surgimiento de un escenario de miedo que provoca un terror colectivo en el barrio, y ejemplifica el momento social que vivía la ciudad marcado por escenario de confrontación y muerte donde los ajusticiamientos extrajudiciales se convirtieron en un mecanismo de control social en muchos casos ejercido por las instituciones de seguridad del estado (Jaramillo,1994). Respecto de esta situación, al observar la fotografía Gallo señala la presencia de doña Trina, la madre del ‘Loco Uribe’, y narra cómo su muerte accidental llevó a que una familia se desplazara por miedo a retaliaciones:

[...] la mamá del ‘Loco’ murió por un accidente, un accidente en cierta época, no me acuerdo en que año fue, en eso se celebraban las fiestas patronales en Villa del Socorro, entonces las celebraban desde un segundo piso en San Martín de Porres, ahí a un ladito de la iglesia, en un saloncito ahí y entonces, ese día la señora no sé, venía subiendo las escalas y un señor venía bajando y accidentalmente la estrujo, la señora cayó al vacío y ella falleció por culpa de ese accidente, el señor en vista de que era la mamá de una persona violenta, pues sí, que tenía

su grupo de violencia, su grupo armado, entonces el inmediatamente tuvo que salir con la familia hacia otra parte y entonces yo me acuerdo que el hombre sepultó la mamá pero no sé si el busco esa persona que accidentalmente cometió ese error o dejaría las cosas quietas, pues hasta donde yo sé, no sé si los busco o no los busco, ya después el desapareció [...] (Ibid.)

‘El Loco Uribe’ y su banda delincencial se convirtieron en un primer referente de grupo armado no sólo en el barrio, sino en la ciudad (Salazar, 1990). La imagen que tiene Augusto Restrepo de ‘El Loco Uribe’ es la de un hombre que jugaba fútbol con la pistola amarrada de una cuerda a su cintura, siempre andaba armado. Recuerda cómo además esta banda se conformó con diversos habitantes que eran reconocidos como delincuentes. Para él, este grupo no tenía pretensiones territoriales como sucedió con otros grupos, su interés estaba ligado con las circunstancias que caracterizaban la ciudad en aquel tiempo, en el cual el narcotráfico había asumido un papel relevante en sus dinámicas, especialmente en los barrios de estratos más bajos. Frente a esto referencia un recuerdo que tiene de él en su infancia y que describe la situación de incertidumbre que se empezaba vivir en la ciudad:

Yo me acuerdo una noche, que muy tarde yo venía y había un aguacero muy fuerte, yo estaba muy niño. Ya cuando por fin escampó yo me iba a venir de adonde la mamita, entonces venía donde la mamita así como tapado con una cosa, salía ‘Pope’. Yo me acuerdo mucho de la imagen por el motón de basura que había en la carretera, como escombros, algo que arrastró la corriente, y ese man de ‘Pope’ iba caminando, al tiempo que iba caminado iba sacando un changón [escopeta recortada], iba en overol con chaqueta y sin camisa, sacando ese coso, para subir por la cuadra de ‘Julio podri’ para arriba, y yo pasando por un lado, qué susto tan hijo de puta, desde esas épocas la cosa era así, la guerra ya estaba ahí declarada, porque cuando la guerra del ‘Loco Uribe’ arrancó, esos maricas se encendían con la policía. Eso era la guerra del narcotráfico, en ese entonces el barrio estaba caliente, por ejemplo ‘Pope’ en ese momento estaba pendiente que bajara un policía, es que la guerra de toda la ciudad estaba así activada. En ese entonces había una directriz y como el ‘Loco Uribe’ trabajaba para esos manes [narcotráfico] (Entrevista Augusto Restrepo, 05/06/2012).

En este relato Augusto señala algunas de las condiciones que empezaron a darse en el barrio, y que tenían que ver con las dinámicas de cambio social y económico en la ciudad. La banda del ‘Loco Uribe’, y en sí mismo su principal líder, más que ser un justiciero que pretendía ‘limpiar’ el barrio de otros delincuentes, hacía parte como

‘pistoloco’³² dentro de las estructuras militares del narcotráfico (Salazar, 1992), en primera instancia, para implementar un poder y de esta forma controlar a través del uso de la violencia algunas zonas estratégicas para los capos del narcotráfico. Por otro lado para aquel momento, el narcotráfico había asumido una guerra con el Estado. Esto era evidente en lo que Augusto denomina “una directriz”: “El Cartel de Medellín”, en cabeza del capo Pablo Escobar, había puesto precio por la muerte de miembros de la policía. Esta guerra se hizo abiertamente, y era de conocimiento del país. Fue en las zonas donde el narcotráfico ejercía mayor presencia donde más se sintieron el rigor y el horror de la guerra.

La fotografía del ‘Loco Uribe’ y su madre, como ya lo había señalado, enmarcan un momento y espacio del barrio, que para muchos habitantes desde lo narrativo, sitúa la memoria en esos inicios de una violencia desbordada, en los cuales se construyen relaciones entre lo comunitario y las formas en que se configuró el poder a través de la violencia. Un ejemplo de esto es que para muchos, la imagen del ‘Loco Uribe’ tiene por lo general un carácter positivo, al igual que ha sucedido con muchos líderes de grupos armados, característica heredada de los grandes capos de la droga³³, quienes acompañaban su accionar delincencial con obras sociales y populistas, como el otorgamiento de mercados, ayudas económicas, o la participación en obras de mejoramiento del barrio.

Este tipo de acciones, ayudaron a que estos personajes que se movían entre lo siniestro y lo benéfico, se cubrieran de un manto de protección por parte de las comunidades a las que apoyaban, y que al momento de ser asesinados, o como en caso del ‘Loco Uribe’, al desaparecer del barrio, se convirtieran en grandes íconos míticos de la violencia. Igual situación se vivió con los grandes capos de la mafia de la ciudad. Pero ¿Cuáles son las situaciones que se dieron para que se generara un accionar violento a través de la organización de grupos armados, muchos de ellos surgidos y asimilados por las mismas comunidades en las que operaban?

³² Investigadores sociales de la ciudad han señalado que una de las primeras formas en que el narcotráfico se organizó en la ciudad fue con el uso de experimentados delincuentes para hacer parte de la estructura de cobro de deudas ofensas, producto de traiciones que se generaban al interior de narcotráfico, estos fueron caracterizados como ‘asesinos en moto’ o ‘pistolocos’, estos darían origen a las primeras bandas sicariales que se tomarían parte de los barrios de la ciudad (Salazar, 1992 : 43).

³³ Una de las estrategias que usaron los capos del narcotráfico como Pablo Escobar en la ciudad, fue hacer intervenciones sociales como la construcciones de espacios públicos en los barrios más deprimidos económicamente, además de hacer donaciones en dinero.

Dos fotografías del mismo lugar



Fotografías 30, 31. Archivo familia Restrepo Agudelo

En estas dos fotografías, se encuentra Augusto Restrepo, a la izquierda celebra su primera comunión, para aquel momento tenía diez años, posa con algunos familiares y amigos del barrio, recuerda especialmente al niño que se encuentra a su derecha al fondo de saco café y camisa azul. De él recuerda que vivía en otra parte de la ciudad, que era hijo de una amiga de su madre, y que llegó a pasar temporadas de vacaciones en casa de su amigo. Al igual que las otras fotografías, esta imagen está enmarcada en esa época que él referencia de tranquilidad del barrio.

En la segunda fotografía que se ubica a la izquierda, es tomada el día de su graduación de colegio, había terminado sus estudios de secundaria y su familia había organizado una pequeña reunión con algunos invitados. De izquierda a derecha en el encuadre, se ve su hermano menor, sobre quien él reposa una mano, a lado derecho, se ubica el sacerdote del barrio, luego su madre de vestido amarillo y cierra al extremo su padre. Hasta este punto la fotografía cumple su uso social, es decir, el retratar los eventos familiares (Bourdieu, 1979). Pero la mirada con detenimiento de Augusto logra ubicar la foto por fuera del encuadre: “[...] mira cómo cambia el murito, acá era un muro medio insinuado [señala la fotografía 30 de su primera comunión], pero se nos estaban metiendo y tocó subirlo hasta por aquí y ponerle vidrios” (Entrevista Augusto Restrepo 5 de junio de 2012).

Estas dos fotografías comparten algo que para Augusto tiene mucha significación, ambas son tomadas en el patio de su casa. En ellas él identifica en el muro un elemento que le permite notar los cambios no sólo espaciales, sino también temporales. En la primera fotografía, tomada para finales de la década de 1970, él señala a partir de la construcción del muro al fondo de la imagen, para este momento ya se habían empezado a modificar las estructuras originales de las casas, muchas familias habían hecho encerramientos de los patios, habían ubicado la puerta principal en el frente que colindaba con la calle, y no en los costados ingresando por el patio. Otras tantas familias terminaron de construir la totalidad del terreno que les fue adjudicado.

En la segunda fotografía, tomada al final de la década de 1980, él ubica a partir de esos mismos muros otro tipo de modificaciones que se hicieron, esta vez para evitar que la casa fuera saqueada por ladrones que ingresaban aprovechando la ausencia de sus dueños, una situación que si bien se presentaba en otros tiempos, no eran tan frecuente como en aquel instante. Augusto señala que para aquel momento, la dinámica de los barrios había cambiado radicalmente:

Finales de los ochentas, principios de los noventas, eso lo que pasa ahí, ese el periodo perdido, es el periodo más oscuro arranca como ahí. Yo me acuerdo muy bonito el año del mundial [fútbol] del 86, yo me acuerdo que ese año, como que había todavía tranquilidad, jugábamos en la calle, yo me acuerdo que [...] el tema de la calle se empezó a poner muy feo en el 87, esa banda del 'loco Uribe', lo que terminó convirtiéndose en esa banda del 'loco Uribe', porque en ese momento eran un montón de pillos [delincuentes] que eran sueltos, 'Cantina' uno no lo veía tan de la banda, ese man de la Torta tampoco [...] estamos hablando de este periodo (Ibíd.).

Para Augusto es desde este momento cuando se gesta una violencia que impacta de manera definitiva la cotidianidad del barrio, y en sí de la ciudad. Recuerda los automóviles que pasaban disparando indiscriminadamente por las calles del barrio, o otros vehículos ocupados por policías vestidos como civiles, reteniendo ilegalmente a personas, muchas de las cuales, horas después, aparecían muertas con signos de tortura a las afueras de la ciudad. Producto de la guerra entre el Estado y el narcotráfico, se empezaron a escuchar en las noches grandes explosiones, como el atentado con explosivos con el cual destruyeron el puesto de policía de la zona ubicado en el barrio Aranjuez:

Yo me acuerdo del bombazo en Aranjuez, eso se escuchó desde acá, y también llegó el camión, llegaron los refuerzos de la policía y también los volaron, pero la cantidad de bala que sonó esa noche pero también por aquí de esos escuadrones matando al que fuera[...] yo me acuerdo que el terror por aquí el principal terror era ese[...] esa confrontación fue muy fuerte entre el narcotráfico y la policía fue muy fuerte, muy frontal, usted daba papaya y lo mataba la policía y ellos también que iban a saber quien los iba a matar(Ibíd).

La sensación de incertidumbre y de miedo se había apoderado de la mayoría de barrios, se hicieron persistentes las confrontaciones entre grupos armados, los ajusticiamientos extrajudiciales por parte de fuerzas del Estado y la aparición de grupos de autodefensas creados por las mismas comunidades, con el pretexto de ‘limpiar’ los barrios de drogadictos, ladrones, violadores o cualquier otro sujeto que hiciera invivibles estos territorios. Este panorama hizo que rápidamente cambiaran las rutinas de vida y que se empezaran a reconocer como propias de la época ciertas situaciones. Por ejemplo, Augusto emplea una metáfora cinematográfica para describir la percepción que tanto él, como otras personas residentes en otros sectores de la ciudad tenían:

[...] estoy hablando como del 88 al 92 creo yo que fue ese periodo tan fuerte, pero es que fueron unos años muy duros, o sea años de... que la banda sonora [sound track] eran bombas y balaceras, o sea, cosas que... yo me acuerdo cuando uno caía en cuenta que ya no estaba sonaba mas eso, ya había pasado mucho tiempo, yo recuerdo que en el colegio hablábamos de eso, en el INEM [colegio público de la ciudad], en el INEM había una gallada como bacana, y en el INEM se encontraba uno con manes de todas partes de la ciudad y todos hablaban de lo mismo, todos hablaban pues como de la incertidumbre tan brava que había [...]

Este momento de violencia en los barrios de la ciudad, para Augusto, tiene que ver principalmente con una pérdida de valores, principios y estilos de vida. Muchas personas asumieron otras posiciones frente a la vida. Él siente que se perdió el carácter de dignidad que muchos habían sostenido cuando llegaron a habitar el barrio, por ejemplo:

El ser delincuente no era una opción, y había pobreza, pero la gente no le llamaba la atención ser delincuente, yo creo que lo que marcó la diferencia fue cuando eso se volvió tan lucrativo, esa es la ruptura, y eso es a partir de la llegada del narcotráfico, es un asunto de poder. Ahí empieza el deterioro urbano, de una comunidad con otro tipo de prácticas, acá también hubo consumo de drogas, pero eran [...] respetuosos del entorno (Ibíd.).

Pero esta ruptura de valores y cambios sociales, está fuertemente relacionada con la crisis que se gestó por años, a razón de los diversos procesos políticos, económicos y sociales. Es precisamente en la década de 1950, tiempo en que se da la mayor migración de personas desplazadas cuando empiezan a gestarse las condiciones para que la violencia asumiera un papel preponderante en la vida cotidiana (Salazar, 1992). Es para este tiempo cuando -como lo había mencionado en anteriores apartados- la violencia política³⁴ arremete fuertemente en el campo, y esto se suma al empobrecimiento que hace que muchas familias migren en busca de progreso a las grandes ciudades de Colombia (ver capítulo III).

La casa juvenil, una alternativa a la violencia.



Fotografías 32, 33, 34. Archivo familia Restrepo Agudelo.

En estas tres fotografías, se encuentra retratados los participantes de un proyecto de organización juvenil, conocido como la casa juvenil “Corazones Abiertos. Augusto, quien fuera uno de los gestores del grupo, considera que está surgió como “ [...] una respuesta a esa calentura, tan brava” (Ibíd.), cuando se refiere a calentura, habla de las confrontaciones armadas que por los años de 1990 y 1991, en el marco de una guerra:

Lo que pasa es que cuando el Loco Uribe tenía el control sobre todo Villa del Socorro, pues los hermano [a los diversos delincuentes del barrio], el mismo fenómeno que hizo don Berna, que han hecho todos,

³⁴ Para la década de 1960, la industria entra en crisis, y no tiene la capacidad para soportar el auge migratorio, de ahí que gran parte de la nueva población quede al margen de la economía de la ciudad, y se vincule con una economía informal, o con la delincuencia como única forma de subsistencia. Esto explica el por qué muchas familias en el barrio, asumieron actos delincuenciales, sobre todo el hurto, como forma de sobrevivencia. A esto debe agregarse que con la migración, también llegó la violencia política que hasta cierto punto no había hecho presencia en la ciudad, en parte porque los mayores acontecimientos políticos, no habían repercutido con la misma fuerza que en otras regiones del país. Como consecuencia la ciudad se polarizó: para la élite de Medellín estas acciones delincuenciales, solo eran frecuentes en la zona norte, especialmente al costado oriental del río Medellín. Mientras tanto en la zona sur, en donde habitaba la élite económica, se asumían como víctimas, en cuanto que estos eran blancos de asaltos residenciales (Salazar, 1992).

que ahora está haciendo quien sabe quien, pero ese man [El Loco Uribe] los hermano, con una figura de poder muy fuerte que era Escobar [...] pero en realidad ellos tampoco tenían asuntos que los pusieran en choques, porque territorialmente mira que están separados, mira que entre la ranchera y el canecón hay un montón de calles y ellos coexistían sin necesidad de disputarse territorios ni nada, además que tampoco controlaban ese asunto de los expendios [...] entonces yo creo que cuando en esos juegos de provocación y no sé de qué eran también los egos, por ejemplo llegaban a una taberna, a que este man es de abajo, los roces, a que ándate para abajo que no se que, ahí si empezó a pesar más lo territorial y en algún tipo de fricción de esas, alguien se descacho y mato a otro, y eso detono la guerra, y ya guerras más fuertes, y entre mas armar consiguieran, fueron más fuertes esas guerras. (Ibíd.).

Precisamente es en barrios como Villa Niza, ubicados al nororiente de la ciudad, donde surgen los que se conocen como sicarios, por lo general sujetos jóvenes, prestos a cometer los mayores magnicidios del país, pero también es en estos barrios donde se siente con rigor y horror el uso de la violencia por parte del Estado (en cabeza de sus instituciones de seguridad), el narcotráfico, y la delincuencia común.

Para finales de la década de 1980, entra en este escenario de confrontación otro actor armado, ‘Las Milicias’ como se dan a conocer en la ciudad, y que para el caso del barrio hicieron presencia dos facciones: ‘Las Milicias Populares’ y ‘Las Milicias Bolivarianas’. Estos se formaron básicamente como grupos de autodefensas, para combatir la criminalidad de algunas comunas de la ciudad, pero también como fuerza política, y que en su momento trató de llenar el vacío de poder que el Estado no lograba asumir (Jaramillo, 1994). Los abusos que perpetuaron las milicias, frente a los jóvenes, como principal objetivo militar, género que muchos de ellos hicieran resistencia, y como lo mencione en capítulo III, parte de esa resistencia se dio a través del uso de las armas.

De esta forma es que surge la banda de “Bazuquito”, un joven del barrio que por aquella época no pasaba de los dieciocho años, a él se empezaron unir varios jóvenes que habitaban las calles y esquinas del barrio, como lugar de encuentro y socialización, que con la incursión de las milicias y la violencia ejercen sobre ellos, estos optan por las mismas vías de hecho confrontarlo. El grupo juvenil se constituyó en medio de esta disputa:

[...] sabe porque caímos [ir al grupo juvenil] todos, para diferenciarnos frente a las milicias, para que las milicias nos reconocieran como pelaos [jóvenes] bien y no nos mataran marica,

creíamos que era un escudo protector, al principio creo que fue una necesidad también de juntarnos incluso yo me acuerdo que uno se pillaba con manes que hace días no pillaba que vivían cerquita. (Ibíd.).

Las tres fotografías del grupo juvenil, Augusto identifica referentes importantes que se dieron en ceno de la organización. Por un lado, hacen evidente el encuentro entre ellos, como amigos del barrio, y eso es importante porque las fronteras que se impusieron a partir de los límites que cada grupo armado imponía, los distanciaban e incomunicaba, el espacio del grupo juvenil era el lugar de encuentro y socialización que se había perdido en las calles del barrio. Por otro, es a través de ese encontrarse y tratar de distinguirse de los grupos violentos que acechaban las calles, era una forma de resistencia a la violencia. El negarse hacer parte de algún grupo armado y vincularse con el grupo juvenil medianamente evitaba que ellos fueran víctimas de algún bando, y digo que medianamente porque algunos también, a pesar de no ser parte en la confrontación cayeron muertos.

Este es, a grandes rasgos, el telón de fondo en cual se dieron los procesos de transformación social de la ciudad, en el que en una época (1950-1980) que es reconocida por muchos como tranquila, es conjugan una crisis económica y la falta de una repuesta eficaz de las instituciones del Estado frente a una población excluida y marginalizada, que encontró en una economía ilegal emergente una respuesta eficaz para solucionar sus necesidades básicas, pero al tiempo altamente lucrativa. Para la década de 1980, las violencias se hacen más constantes, la sensación de tranquilidad que reinó en una época desaparece. La persistencia de los enfrentamientos trae consigo el asesinato sistemático de personas como principal mecanismo para la imposición de un poder que establece un orden social, y que genera progresivamente la normalización de las condiciones en que se dan las violencias. Esto se hace más visible, en la forma en que una serie de imágenes del álbum familiar anuncian, en primera instancia de forma indirecta y luego de forma directa, la muerte como signo fatal de esta normalización.

CAPÍTULO V FOTOGRAFIAR LA MUERTE

En este capítulo analizaré la relación que se establece entre la fotografía y los diversos usos sociales que ésta tiene en la cotidianidad de los habitantes del barrio Villa Niza. Esto se enmarca en un contexto donde la violencia se desborda y se habitúa, al punto que la muerte encuentra un lugar preponderante en la fotografía familiar. Para tal fin acudo al archivo del fotógrafo del barrio Albeiro Gallo, concentrándome en las imágenes elaboradas en su rutina de trabajo, en las cuales se evidencia no sólo la cotidianidad del barrio sino el horror de la violencia vivida en varias épocas. A partir de esto abordaré la relación existente entre la fotografía y la muerte, la cual se da en términos de presencia-ausencia como una forma de doble significación de las imágenes, y exploraré la fotografía post-mortem como una transformación de los usos sociales de la fotografía que permite develar memorias.

La rutina de Gallo: fotos comunes y corrientes



Fotografías 35, 36, 37, 38, 39. Archivo de la familia Londoño Villada

Ahí estoy yo. Cada una de estas fotografías muestra un momento de mi vida: mi primer festejo de cumpleaños, mi primer disfraz, mi primera comunión, mi primer día de escuela, y mi primera bicicleta. En ellas hay varios aspectos en común, el más evidente es mi presencia, pues cada una se enmarca en un evento relevante de mi vida; otro elemento común en estas imágenes es la forma en que fueron realizadas: tomas en vertical, en las cuales se busca exaltar la presencia de los sujetos a retratar; esto es reforzado con la marcada centralidad del encuadre. Todas las fotos tienen el mismo formato de ampliación original, diez por quince centímetros (10x15cm), que es el tamaño promedio de la mayoría de las fotografías familiares con las que he trabajado.

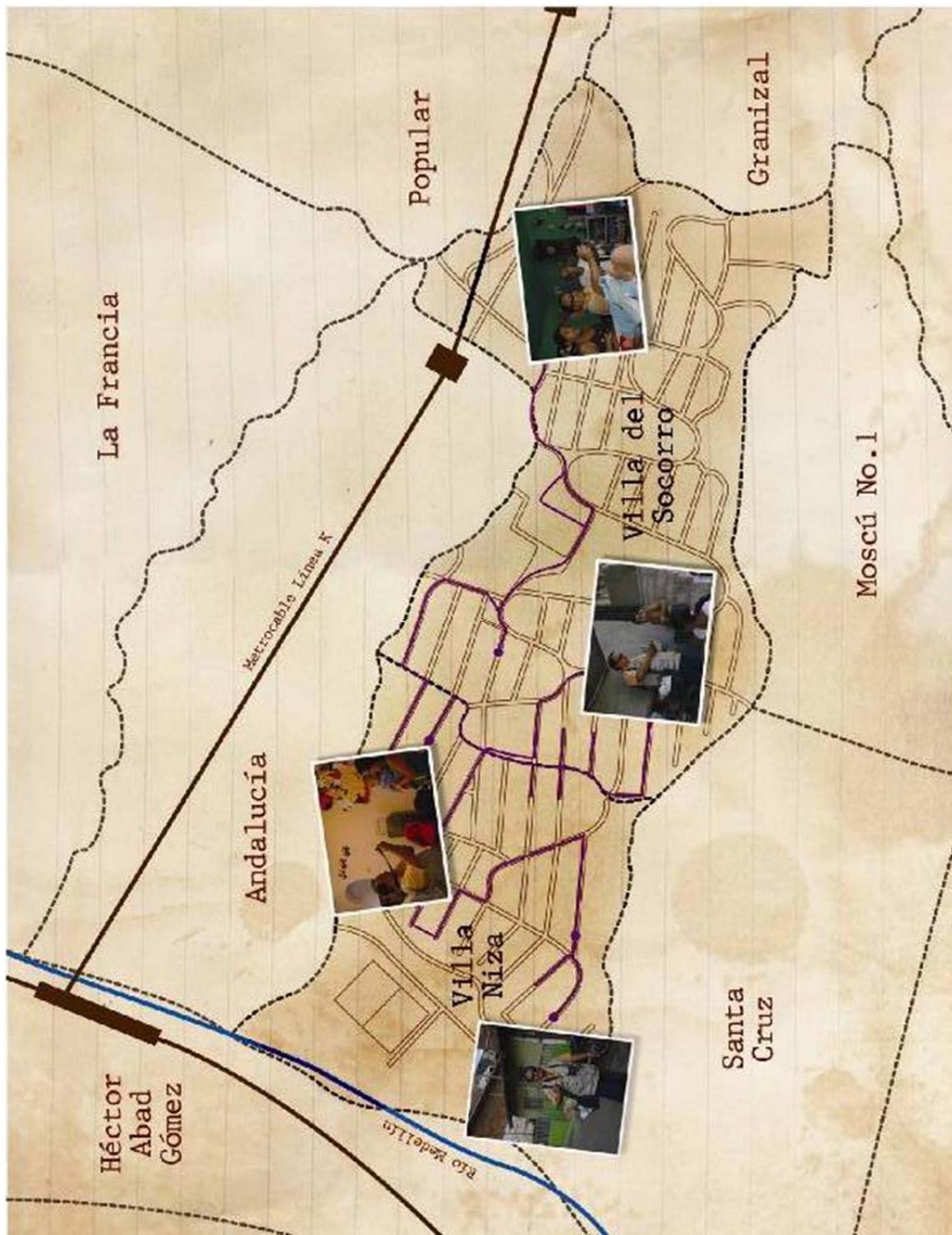
Detrás de estos parámetros de la fotografía, se esconde una operación constante y continúa en el tiempo, es decir, encuadrar, enfocar y obturar. Cada una de estas imágenes es producto del accionar de un mismo sujeto, Albeiro Gallo, ‘Gallito’, como es conocido en el barrio. La familia de Albeiro Gallo, al igual que otras, vino desde una región rural y se estableció en el barrio a inicios de 1970, una década después de que el barrio fuera ocupado. El nombre ‘Los Gallos’, como son conocidos, hace referencia a uno de esos apellidos emblemáticos que se hicieron comunes en el barrio, al igual que ‘Los Mesas’, ‘Tejadas’, ‘Bonillas’. Algunas calles adoptaron estos apellidos, como una suerte de marca tribal que las distingue de otras.

Albeiro Gallo se inició en el oficio de fotógrafo a mediados de la década de 1980, cuando comenzó a trabajar los fines de semana como ayudante del fotógrafo Oswaldo Duque, uno de los primeros en recorrer diversos sectores de la ciudad ofreciendo sus servicios de retratista:

[...] yo me conocí con el fotógrafo del barrio que era Oswaldo Duque, que inclusive todavía es fotógrafo, entonces yo le pedí trabajo a él y me dijo ah, bueno listo trabajemos, entonces él me entregó un álbum con muestras, entonces, yo tocaba las puertas de las casas, entonces les ofrecía la fotografía, las cosas se fueron dando, fue pasando el tiempo, yo contrataba fotos, yo trabajaba con él, yo trabajé con él dos años más o menos tocando puertas y después ya se presentó la oportunidad (Entrevista Albeiro Gallo, 09 de octubre de 2008).

Por más de dos décadas Albeiro ha recorrido el barrio tomando fotos en todos los eventos en que se considere necesaria su presencia. Recuerdo desde niño, como él pasaba por las calles cada fin de semana, y la gente lo llamaba: “Gallo, una foto”. Él se acercaba, posicionaba a las personas, luego encuadraba, enfocaba y... ‘click’, obturaba.

Esto lo ha convertido en el principal retratista de la vida de los habitantes del barrio, incluida la mía; sus imágenes hacen presencia en la mayoría de los álbumes familiares. Al mismo tiempo, es una de las pocas personas que ha podido conocer la mayor parte de las familias que habitan el barrio. Su práctica, que se fundamenta en una suerte de fotografía nómada, ha tenido como telón de fondo los interiores y fachadas de las casas, las esquinas y paisajes urbanos. Con su cámara ha “congelado” instantes que se han convertido en la memoria visual del barrio: grupos de jóvenes, personas estrenando ropa, festejando, mostrando su moto o su carro... cualquier situación es motivo para ser fotografiado.



Mapa del recorrido que hace Albeiro Gallo como rutina de trabajo.

Las imágenes de Albeiro Gallo se enmarcan en lo que Bourdieu (1979) ha nominado como los usos sociales de la fotografía, donde ésta ocupa el lugar de la experiencia ritual de la familia moderna (post-industrial), cuyo núcleo se reduce en relación a las familias extensas. Para esta familia, la fotografía encuentra un lugar en la conmemoración y simbólicamente restablece su continuidad amenazada (Sontag, 2005:23). En este caso particular, las fotografías de Albeiro van más allá del uso social, del evento, de la ritualidad familiar; éstas han asumido para mí un valor documental con una alta significación etnográfica.



Fotografía 40, 41, 42, 43, 44, 45. Archivo Albeiro Gallo.

Su archivo está conformado por centenares de fotos que la gente no ha reclamado y terminan olvidadas. Cada una estas imágenes refleja lo que él, como fotógrafo, ha logrado con sus ‘clientes’: cercanía, espontaneidad y confianza, pero en esto se teje, sobre todo, una relación económica, que le permite tener una transparencia al momento de retratar. Esencialmente él ofrece un servicio, que la gente accede a pagar, a razón de obtener un beneficio. Esto evita lo que a muchos antropólogos-fotógrafos suele sucedernos, el edificar una relación de autoridad en la cual por lo general apremia una imagen preconcebida del ‘Otro’. Me acerco a su labor³⁵ con una cierta mirada de

³⁵ Si bien conozco a Albeiro Gallo desde mi infancia, es sólo a partir del año 2007 cuando que inicio los primeros acercamientos de orden académico a su labor. Esto es esencialmente motivado por mi proyecto de pregrado en antropología. En ese mismo año, Albeiro había dejado atrás su cámara análoga, para iniciarse en la fotografía digital, una decisión motivada esencialmente por razones económicas. Para este momento, la fotografía digital ingresa con mucha fuerza a la ciudad, lo cual provoca que muchos

extrañeza sobre lo que él como fotógrafo lograba significar para mí como antropólogo, es decir, un interlocutor conocedor de su contexto y portador de un legado de memoria visual de alto valor para la comunidad. Esa extrañeza, y por qué no, exotismo, se rompen cuando Albeiro Gallo define su quehacer como algo estrictamente económico, y manifiesta que en ningún momento se ha visto a sí mismo como portador de dicho legado.

Esto es mucho más claro cuando en uno de nuestros primeros encuentros para revisar su archivo, le pregunto por sus registros en material negativo. Él me revela que tomó la decisión de deshacerse de ese material cuando estaba haciendo el tránsito a la fotografía digital. Para él este archivo no tenía ningún valor en términos económicos, y más bien era basura que ocupaba espacio en su casa. Lo único que guardó fueron las fotografías en papel olvidadas por otros. El conocer este hecho genera en mí un sentimiento de frustración y rabia, al punto que interpele su actuación, advirtiendo la dimensión de la acción. Para mí, la pérdida de este archivo, no sólo implica el deshacerse de un objeto material que ha perdido valor en términos económicos, sino el perder el valor que tenía éste frente a la memoria del barrio y la ciudad.

Lo que en aquel momento no percibía, era que tras esta suerte de destrucción de la memoria -como yo lo interpretaba-, se confrontaban dos formas de ver el oficio de fotógrafo; la primera la de Albeiro, anclada en cierta obsolescencia de la fotografía analógica, donde su quehacer como fotógrafo se relaciona más con la supervivencia económica³⁶. La otra forma de verlo es la mía como antropólogo, donde me había construido una imagen romántica de él, y en general del oficio de fotógrafo, como aquellos guardianes que a través de las imágenes resguardaban la memoria.

Ésta idea se desdibuja de mi imaginario, cuando tengo la oportunidad de acercarme a otros fotógrafos de barrios vecinos y observo que la mayoría coincidió en el

fotógrafos tradicionales se sientan en la obligación de asumir esta nueva tecnología. Muchos otros fotógrafos de barrio y de parque optan por abandonar el oficio en vista de las pocas ganancias que éste les dejaba.

³⁶ Con el tiempo, el oficio de fotógrafo le llamó más la atención que el de lubricador, labor que sentía que era muy dura para él. Convince a Oswaldo de que le venda una cámara de la cual aún recuerda la marca: '*Olimpus Trip 35*'. Comenzó tomando las fotos de los eventos de su familia y progresivamente a sus vecinos, pasó a otra calle, a otro sector y con el tiempo se extendió por todo el barrio. Gallo, el fotógrafo, lleva casi tres décadas tomando fotos en el barrio. Yo recuerdo que niño, él pasaba por las calles cada fin de semana, y la gente lo llamaba: '*Gallo, una foto*'. Él se acercaba, posicionaba a las personas y luego encuadraba, enfocaba y 'click', obturaba.

mismo gesto, deshacerse de su material de archivo, cuando la imagen digital ingresa a una esfera social más amplia, puesto que muchas familias contemporáneas cuentan con una cámara digital, o en su defecto un teléfono móvil que tiene incluida esa función. Desde este momento, y a partir de esta acción, creció en mí una curiosidad por la fotografía familiar y por quienes la realizan como labor económica, y comencé a interesarme por los archivos personales, por la mirada que allí se establecía y por la relación, que en este caso Albeiro Gallo como fotógrafo, había construido con los habitantes del barrio.

A partir de esta situación, Albeiro Gallo se ha convertido en un interlocutor clave en los procesos de investigación que he llevado a cabo, por lo menos en lo que concierne al tema de fotografía, memoria y espacialidad. Como fotógrafo su experiencia, y en sí misma su labor, le ha permitido tener un reconocimiento del barrio y en el barrio. Esto le ha generado, como a pocos, un halo de respeto y hasta cierto punto un manto de protección. A esto habría que agregarle que su carácter amigable, cordial y por momentos jocosos, le ha forjado una relación de proximidad, casi familiar, con gran parte de los habitantes del barrio³⁷.

Cabe aclarar, que el ejercicio metodológico de abordaje de su archivo se realizó a partir de una selección amplia de centenares de registros, y que los criterios de selección fueron, en un primer nivel, lo que él podía recordar sobre la fotografía, el valor que podía tener está frente los diversos momentos del barrio, y la relación que se podía establecer con los sujetos allí retratados.

Un segundo nivel selección se basó en lo que el mismo Albeiro Gallo considera ‘fotos calientes’, expresión con la que se refiere básicamente a ciertas imágenes que no pueden ser publicadas por razones éticas, y por las implicaciones que en términos de seguridad esto pueda tener para él y para los sujetos allí retratados. Por lo tanto la publicación de tales fotografías fue descartada, aunque éstas fueron abordadas en la investigación con el compromiso de sólo hacer uso de los datos que no comprometen a ninguno de los sujetos implicados. Las imágenes que se abordarán, al igual de las que se han usado, han pasado por un filtro de selección y su publicación ha sido previamente autorizada.

³⁷ Es Albeiro quien protagoniza el documental del que ya hecho mención en otros apartados “Click, click obtura Gallo”, título que hace alusión a su nombre y su oficio.

Fotos comunes y corrientes: retratar los eventos familiares



Fotografías 46, 47. Archivo Albeiro Gallo.

Este par de fotografías, integran el archivo de Albeiro Gallo, y hacen parte del tipo de fotografías que él denomina como ‘de eventos’. La primera fotografía está tomada en un exterior, que él identifica como la ‘calle del Mocho’ la cual está ubicada en la parte baja del barrio, justo al lado del muro del centro de educación infantil del barrio. El motivo de la fotografía fue el cumpleaños de alguno de los allí presentes. La mayoría de niños no pertenecen a la misma familia, sino que son vecinos invitados, y fueron reunidos por las dos mujeres que se encuentran en primer término sentadas en el suelo: “Mayito [...] y Lina son muy alegres, reunían a los niños de la cuadra y nos invitaban ahí, a hacer juegos de niños, más bien era como una integración ahí” (Entrevista Albeiro Gallo, 07 de junio de 2012).

La segunda imagen, es realizada en el interior de una casa, en la calle conocida como ‘Guayaquilito’, ubicada en la parte alta del barrio, cerca de la quebrada ‘Juan Bobo’ que geográficamente delimita al barrio hacia el norte. El motivo de la fotografía era el bautizo de dos niñas, y su intención es retratar parte de la familia. Albeiro Gallo no recuerda más detalles, sólo que esta imagen pertenece a un grupo de fotos que él tomó, entre las que se incluyen algunas de la ceremonia en la iglesia y otras en la reunión familiar.

La categorización que hace de las fotos como ‘de eventos’ en primera instancia se puede asociar a su quehacer como fotógrafo y al tipo de imágenes que con más frecuencia suele realizar, es decir, todas se enmarcan –incluyendo el grupo de fotos en las he sido retratado- en el acontecimiento, en el evento familiar que es merecedor de ser fotografiado, y es en esto donde más se acentúa su trabajo. Esto implica un modo de ver (Berger, 1975), que es determinado por una noción de lo que es hacer una

fotografía, donde la mayor intención es comunicar, en este caso la ritualidad familiar. Para el caso de las dos fotografías, Albeiro Gallo busca fijar en los acontecimientos retratados, la idea de un pasado real en la historia familiar, una suerte de huella realizada en el presente, que se piensa para el futuro, pero que da cuenta del pasado (Silva, 1998).

La mirada en este caso, está mediada por un oficio, el del fotógrafo, labor que ha sido heredera de una forma de representación, que desde el siglo XIX se ha alimentado por un sistema de convenciones que se expresan en un espacio de valores estéticos cargados con una idea de lo real (Bourdieu, 1979:110). En este sentido, lo que Gallo alude sobre las fotos ‘de eventos’ como imágenes ‘comunes y corrientes’, son registros que entran en esa idea de lo evidente, de lo real, una realidad por demás contenida en lo que se encuadra, en este caso la familia como grupo social y la celebración ritual como marca histórica.

Fotos de rutina: retratar el afuera.



Fotografías 48, 49. Archivo Albeiro Gallo.

Estas dos fotografías hacen parte de otra categorización del archivo, Albeiro Gallo las denomina fotos ‘de rutina’. Se caracterizan por ser fotografías tomadas en su labor diaria: “No, todas estas fotos de las que estoy hablando, son tomas de rutina que uno va

pasando y de pronto el cliente o la persona le da por hacerse tomar una fotografía y lo llama a uno, Gallo venga, tómeme una foto, uno toma la foto y normal [...]” (Entrevista Albeiro Gallo, 07 de junio de 2012). Este tipo de fotografías no se enmarcan en ningún evento específico, en su mayoría son realizadas en exteriores y en ellas se registran, por lo general, grupos de personas que habitan espacios específicos. La noción de foto ‘de rutina’, deja ver cómo los retratados, habitantes del barrio, construyen una cotidianidad, donde se despliega el espacio y las relaciones sociales. En sí, las fotos ‘de rutina’ enuncian lo que en ellas es evidente, la presencia de quienes son fotografiados en un espacio determinado.

Al preguntarle a Albeiro Gallo sobre el proceder de las fotografías, referencia desde lo que logra recordar, quienes posan ahí, la familia a la que pertenecen, el lugar y tiempo donde más o menos pudo ser ejecutada la foto. En el caso de estas dos fotografías, se ubican en lugares distintos, la de la izquierda fue tomada en la parte alta del barrio y la segunda en los alrededores de la iglesia. En ambas se demarca la presencia de jóvenes, grupo poblacional que mayor demanda hace de este tipo de registros, esencialmente porque para la década de 1980, son los jóvenes, quienes se adueñan de esquinas y calles, como una forma de delimitar y apropiarse del espacio, y se asocian en lo que se conoció en principio como ‘galladas’, con el fin de distinguirse de otros; posteriormente, con la incursión de la violencia, comienzan a asociarse en ‘combos’ como un ejercicio de poder.

De esta forma, muchas de las calles del barrio son recordadas por los nombres que adoptaban estos jóvenes, o que la misma gente del barrio les daba a quienes habitaban estos espacios. Nombres como la calle de ‘Los Pájaros’, ‘Los Rebecos’, del ‘mocho’ entre otros, son una suerte de distinción que portaban estos jóvenes, no sólo para diferenciar, sino para demarcar una presencia que les permitía ejercer control sobre un territorio delimitado, en el cual se relacionaban, al tiempo que los asociaba. La fotografía ‘de rutina’, más allá de ser un registro, se convertía en algo así como un objeto-documento, que anuncia la relación entre los sujetos y a su vez de éstos con el espacio; cada imagen tomada, puede ser interpretada como un signo del pertenecer, de lo pactado, de lealtad, de lo fraterno. Quienes posan, comparten realidades sociales diversas e historias comunes.

En este sentido, en ambas fotografías, se pueden identificar algunas huellas que hablan de aquello que es común, que se comparte y está mediado por la realidad. La ropa que llevan puesta los sujetos retratados es una de ellas. En la fotografía ubicada a la izquierda de la mirada del espectador, los tres jóvenes comparten prendas similares: zapatillas deportivas -en dos de ellos de color blanco-, jeans y camisas mal llevadas. En la otra imagen, ambos jóvenes portan zapatillas deportivas coloridas, pantalones cortos y camisas rosas con estampados. En ambos casos, la ropa y la forma en que ésta se lleva, son elementos que los distinguen de otros, pero al tiempo los aproxima, en aquello que es común a ellos, que no es simplemente lo que se impone y se hace moda, lo cual sería una interpretación simplista. En este caso la ropa carga con el deseo de pertenecer, de hacer parte de ese otro que es como yo. Recuerdo cómo de chico, para muchos de mis amigos y vecinos, nuestros deseos y anhelos se convertían en expresión colectiva, el poder tener lo que todos tenían nos agrupaba, el no tenerlo, nos distanciaba.

Fotografiar la violencia: normalizar la violencia.



Fotografía 50, 51. Archivo Albeiro Gallo.

De nuevo se repite la rutina. Albeiro Gallo recorre el barrio, un grupo de jóvenes que departen en algún lugar lo llaman: ‘Gallo una foto’. Él alista su cámara análoga, ellos se acomodan, lo miran fijamente, él obtura. Ambas fotos hacen evidente la presencia de quienes posan y su intención no es sólo el registro, la imagen afianza el vínculo entre los retratados y el de éstos con el espacio. Pero sobre estas fotografías y las anteriores, acontece algo que no se hace explícito en lo que se encuadra, ni en los que posan. Es sólo cuando es enunciado por quien puede narrar lo que no es evidente, que estas imágenes adquieren otros sentidos que develan el horror y devastación de la violencia.

La primera fotografía es tomada en sector de ‘La ranchera’, justo en la casa de ‘la Mamita’, una anciana que por muchos años fue expendedora de drogas, y que fue desterrada por las milicias cuando éstas se tomaron el barrio. En esta imagen se encuentran ocho jóvenes que departen alrededor de una ‘comitiva’, una suerte de encuentro culinario, donde todos aportan algún alimento, para luego ser consumido colectivamente. Albeiro Gallo recuerda:

Bueno está foto fue en el años más o menos ochentas y noventas, pelados [jóvenes] que todavía viven y otros que ya no viven, por ejemplo aquí está de izquierda a derecha está ‘Condorito’ muerto ya, este pelado no me acuerdo, uno de los ‘Mellizos’ que también está muerto, el peladito [jovencito], no me acuerdo de éste pelado que también falleció, éste es un pelado Enrique que vive en otra parte, este pelado que está aquí es ‘Bonanza’ vive en el barrio y este otro pelado ya no vive en el barrio, vive en la Ranchera, no sé si todavía estará vivo o estará muerto y este es el mellizo, de allá de donde la Mamita (Entrevista Albeiro Gallo, 07 de junio de 2012).

La segunda fotografía, es tomada en la vía principal, en el sector del ‘primer descanso’, trayecto que tiene ese nombre por ser una de las zonas planas de esa empinada y curva vía. Al igual que en las otras fotografías, todos son vecinos y amigos que se apropian de un espacio para la construcción de relaciones sociales, que se tejen desde lo fraterno y los pactos de lealtad: “Este es Carlitos, Dieguito, a este le decían ‘la muñeca’. Bueno, el Pipas y él ya viven en otro barrio, ya no vive por aquí, viene de vez en cuando visita a la familia y vuelve y se va, un pelado [joven] camellador [trabajador] y estos tres pelados que estuvieron en el conflicto de cuando las milicias” (Ibíd.).

Al momento de revisar el archivo de Albeiro Gallo y escuchar lo que logra recordar de sus registros tanto de ‘eventos’, pero sobre todo ‘de rutina’ –el quién, cuándo y dónde– es cuando éstos adquieren un sentido fatalista. La mayoría de las

fotografías que se seleccionaron, tienen una marca, que como ya he mencionado, sólo se hace evidente cuando se enuncia, y que hace visible una presencia que se oculta en lo que está fuera del encuadre, y con esto no me refiero al límite físico de la foto. Al contrario, hago referencia a lo que se desborda del contexto social, espacial y temporal en que dichas fotografías son realizadas. En cada una, Albeiro Gallo me señala cómo la muerte hace presencia, una presencia dada por la ausencia física de quienes posan en la foto.

Esto se ve representado en las últimas cuatro fotografías que he presentado; por ejemplo, en la fotografía de los tres jóvenes que se abrazan, dos de ellos fueron asesinados, según Albeiro Gallo, porque se involucraron en las bandas de delincuencia, que fueron lideradas por muchos de estos jóvenes que habitaban y dominaban las esquinas y calles del barrio. Lo mismo acontece con los dos jóvenes de ropas coloridas, quienes fueron asesinados entre los años 1989 y 1990, por la confrontación entre ‘combos’³⁸ al servicio del narcotráfico, el Estado y grupos de milicias. Éstos últimos asumieron una guerra frontal en contra de muchos, a quienes consideraban delincuentes, drogadictos y vagos. Con este pretexto también fueron asesinados por lo menos cinco de los ocho sujetos que se encuentran reunidos para el ‘convite’ y tres de las cuatro personas de la foto que fue tomada en sector del ‘primer descanso’ en la vía principal. Muchos de ellos hicieron parte del ‘combo de ‘Basuquito’’, grupo que hizo resistencia armada al exterminio de las milicias.

De esta forma, el archivo, pero sobre todo lo que Albeiro Gallo testimonia sobre quienes hacen presencia en los registros, hace visible, a partir de la presencia constante de la muerte, enmarcada en la ausencia del posante, el horror no evidente del momento de violencia que padecían los habitantes del barrio:

La muerte de éste muchacho fue en la ranchera, hace más o menos por ahí 15 años, falleció [...] una muerte violenta [...]

Sí, violentamente, murió violentamente [...] según me comentó la mamá, porque estaba conversando con... pues por enamorar a una mujer ajena, según me comentó la mamá, no tengo bien en forma el motivo.

Bueno esta toma se hizo aquí en la pendiente, aquí arribita de mi casa, un día de mucho calor, entonces los muchachos, optaron por jugar con agua y yo iba pasando, me llamaron y se hicieron tomar esa foto y ahí... aquí finaditos hay uno solo, los otros están vivos, un peladito

³⁸ El término ‘combo’ es la forma en que son llamados localmente las bandas delincuenciales, muchas de ellas conformadas por jóvenes que ejercen un control armado de un territorio específico.

que fue sobrino de Neison y el pelado también murió más menos hace diez años, un poquitico más, violentamente.

No, me parece que el pelado murió por acá, no me acuerdo bien, bueno esta foto fue en la época de las milicias, pero todas las que están ahí, aquí hay uno solo que está vivo, los otros tres ya están muertos (Ibíd.).³⁹

Las fotografías ‘de rutina’ no sólo están cargadas de la cotidianidad del barrio, sino también de la normalización de la violencia y de los excesos de la muerte. Centenares de imágenes, contienen en igual medida, la presencia de personas que fueron asesinadas, pero esto sólo es perceptible a través del relato de quien posee la foto y le otorga a las imágenes el sentido de la ausencia. ¿Qué hace que la ‘imagen-presencia’ se asuma como ‘imagen-ausencia’? y ¿Por qué ésta ausencia hace evidente el horror de la violencia?

La fotografía como huella: presencias-ausencias

Frente al primer interrogante, es necesario retomar la reflexión sobre la relación entre imagen y cuerpo. La invención de la fotografía como medio físico que soporta la imagen ha formulado un campo de discusión muy amplio al respecto, puesto que la noción de analogía entre el cuerpo retratado y la imagen como su representación, le ha otorgado a ésta, la mediación simbólica y virtual de ser portadores del cuerpo (Belting, 2007:17). Barthes, propone que si bien la imagen fotográfica no es real, logra ser la analogía de la realidad, y esta condición mimética genera un mensaje denotado continuo, al que por ‘sentido común’ se le ha atribuido el carácter de ‘objetividad’ (Barthes, 1986:13-15). En el caso de cada una de las fotografías que he empleado en esta tesis, quienes las poseen y narran les han otorgado este ‘sentido común’, la imagen es índice de los sujetos retratados, enmarcado en la presencia del cuerpo en un tiempo-espacio determinado.

Para Belting, la imagen como tal no goza de cuerpo, es más, el cuerpo en sí mismo se asume como una imagen. Por tal, ésta requiere de un medio donde pueda encarnar, un lugar en el cual se pueda transmutar la imagen de la que goza el cuerpo. Esta propiedad como medio de encarnación, no es exclusiva a la fotografía, desde tiempos antiguos, o por lo menos, desde que los seres humanos se hicieron conscientes

³⁹ Solo hago uso de los testimonios porque como señalé con anterioridad, algunas fotografías no pueden ser publicadas por las implicaciones que éstas tienen para el fotógrafo y las personas retratadas.

de su propia imagen, hicieron uso de diversos medios para corporizarla. De ahí que gran parte del arte que se ha producido en la historia de la humanidad, no solo occidental, ha sido encomendado al culto a los muertos: petroglifos, murales, pinturas, esculturas, monumentos arquitectónicos, estelas, tumbas, mausoleos, entre otros, se han erigido como medio, donde el cuerpo es intercambiado simbólicamente por un lugar perdurable que soporte la imagen del cuerpo, que ante la muerte se hace ausente, ya que por su condición orgánica, rápidamente esa imagen en vida del cuerpo, sucumbirá ante la descomposición (Belting, 2007:14, 22).

La fotografía, como una de las tecnologías para la representación de la realidad del proyecto visual moderno, ha propiciado que esta relación entre imagen y cuerpo adquiera otros matices. Cuando los primeros exploradores-fotógrafos hicieron uso de las cámaras para retratar comunidades que les eran lejanas, las imágenes realizadas reforzaron los estereotipos de ese ‘Otro no occidental’. Al tiempo, esas fotografías fueron evidencia de la existencia de ‘culturas’ sobrevivientes del proyecto colonial. Pero la incursión de la cámara como mecanismo de reproducción de la realidad, generó entre muchas de estas comunidades una fuerte creencia que este dispositivo tenía la capacidad de capturar el alma de quien fuera retratado, situación que infundió el temor de la fuga del alma desde cuerpo como medio ‘natural’, hacia la fotografía como medio ‘artificial’.⁴⁰

El ‘pensamiento occidental’ ha considerado que la noción de alma, en su sentido más ‘primitivo’, es una forma de ‘representación de sí mismo’, es decir, una entidad que refleja o asemeja lo humano, que puede ser dotada de voluntad, y su ausencia del cuerpo implica la muerte, de ahí que los primeros cultos a los muertos se relacionen tan fuertemente con el animismo (Frazer, 2006:218 y Durkheim, 1993:101). En este sentido, el que la fotografía se asuma en el ‘pensamiento moderno’, como un medio donde el alma como representación se manifiesta a partir de una imagen mimética de lo humano, en la cual logra ser corporizada, no sólo es reflejo de una idea que se ha

⁴⁰ Esta idea de que la fotografía captura el alma de la persona retratada, no es una idea exclusiva de ese ‘Otro no occidental’. Algunas historias locales dan cuenta de cómo en poblaciones rurales, esta idea sobre la fotografía como mecanismo de captura del alma también estaba presente. Esto creó un imaginario generalizado sobre cómo una fotografía podía ser usada con fines mágicos-religiosos, y se temía que dicha alma encarnada en el retrato pudiera ser usada para conjurar algún maleficio. Esta puede ser una de las razones que explica, el por qué hay una ausencia de imágenes fotográficas en un primer momento de las familias del barrio.

sostenido en el tiempo, sino también, del lugar que tiene la praxis social de la fotografía en la contemporaneidad.

En primer lugar porque ésta –la fotografía– constituyó un nuevo código visual, donde se alteran o amplían las nociones de lo que merece ser mirado y de lo que tenemos derecho a observar. Al tiempo enmarcó el rito social en la conmemoración de los logros familiares: bodas, bautizos, primeras comuniones, cumpleaños, etc. Esto puede ser entendido como uno de sus primeros usos sociales, ser el medio por el cual se construye la crónica-retrato de la familia. Justo cuando su estructura nuclear tiende a desaparecer con los procesos de los países industrializados, la fotografía conmemora y restablece simbólicamente la continuidad amenazada de la vida familiar (Sontag, 2005: 15-22). De ahí que la fotografía como medio donde es transferida la representación de lo humano -el cuerpo como imagen- atrapa el miedo a la muerte, pero también el deseo de sobrevivir a ella como especie, apellido, rango e imagen, donde vemos representado al ‘Otro’ y a nosotros mismos. Es por esto que lo que se hace evidente en el acervo fotográfico de Albeiro Gallo es que éstas no son simplemente imágenes que enuncian un acontecimiento o evento, su fin último es conservar lo acontecido (Silva, 1998: 20-38).

Esta estrecha relación que se establece entre la fotografía y la muerte, se da en esta doble significación de la imagen como presencia y ausencia, que es propiciada en el momento mismo de hacer el retrato de una persona: lo que se encuadra es su presencia, pero al tiempo la transferencia de medio de la imagen de ese cuerpo, como metáfora de esa persona, re-encuadrada -a través de lo narrativo- la significación de la presencia, hacia la muerte como significación de la ausencia. Las imágenes de personas que fueron retratadas por Albeiro Gallo, pueden ser entendidas a partir de esta doble instancia [presencia-ausencia], como una huella, donde la fotografía va más allá de esa objetividad como ‘sentido común’ que se ha implantado frente a la realidad, sin desconocer que ésta –la realidad- es inmanente a la imagen como representación, es decir, su carácter indicial como huella de la realidad.

Al respecto de la fotografía como huella, Sontag considera que: “[...] ante todo una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria” (Sontag, 2005:216). Esto implica que las imágenes en

cuanto a su capacidad de elicitar memorias, adquieren un sentido testimonial y al ser este un acto narrativo, lo acontecido logra ser conservado en la medida en que el testimonio recrea la realidad (Catela,S.F).

Evidenciar el horror de la violencia

Es precisamente desde esta idea de la *fotografía como huella* [índice, testimonio y recreación de la realidad] que el horror de la violencia logra ser anunciado. En el archivo de Albeiro Gallo se pueden ver una a una las imágenes de personas, en su mayoría jóvenes entre los quince y veinticinco años, que en algún momento habitaban las calles, callejones, esquinas, andenes, e infinidad de espacios donde la fotografía enmarcaba y reafirmaba las relaciones sociales y territoriales que ahí se tejían; al mismo tiempo estas imágenes cargan con el peso de la muerte, del exterminio que sistemáticamente se ejerció sobre ellos y otros más que no hacen presencia en las fotografías. Ahora bien, ni los archivos familiares, ni los archivos de Albeiro Gallo, logran -como ya lo he dicho en otros apartados- por sí solos hacer evidente este horror, fundamental porque la función de la fotografía familiar consiste en exaltar los momentos felices de la familia, y en esa medida reafirmarla como grupo social.

El poder de elicitar memorias que tienen estas imágenes frente a quienes son sus observadores-narradores, permite ubicar dentro del contexto de violencia en que éstas se realizaron, las marcas o huellas sobre las víctimas, en este caso la presencia del cuerpo virtual como evidencia de la ausencia del cuerpo real de la persona asesinada. En este punto debe hacerse una precisión: se podría pensar que la mayoría de fotografías -especialmente las familiares- tienen esa doble significación, es decir, son huella de los sujetos retratados. Para el caso puntual que nos atañe, es en la desmedida presencia de la muerte, la reiteración de la ausencia en los archivos, no sólo de Albeiro Gallo, sino de muchas de las familias del barrio, donde esas continuidades hacen evidente las dimensiones de la violencia. Por ejemplo en el caso de mi familia -del cual hablé en el Capítulo II- las fotografías de mis cuatro primos asesinados resaltan en la narrativa que se construye alrededor del álbum, su presencia enmarcada en la ausencia, y los acontecimientos de violencia acaecidos para que se dieran sus muertes.

La capacidad que tiene la fotografía familiar para hacer evidente aquello que se hace invisible, en este caso las violencias habitadas, normalizadas, está dada en la

medida en que su condición indicial logra ser visible desde lo reiterativo del testimonio, lo que se esconde en la cotidianidad, en lo rutinario. Sin duda, esto es más directo en otros usos de la fotografía como el periodismo gráfico, especialmente en el que se desarrolla en contextos de guerra, donde las imágenes que se producen buscan comunicar los vejámenes y atrocidades de las confrontaciones bélicas. Existe, desde esta perspectiva, una diferencia entre la fotografía de la violencia, es decir, entre las imágenes que se producen directamente en la guerra, y la fotografía que se produce en contextos de violencia, la cual se genera desde grupos como la familia y las comunidades sociales -como el barrio en cuestión- en los que se dan estas violencias.

Es necesario señalar frente a la fotografía de guerra, que ésta enmarca las atrocidades, la destrucción, el dolor, el horror que se causa sobre el cuerpo de los sujetos y que la violencia misma cosifica y deshumaniza. El interés de quien las realiza, se establece a partir del posicionamiento frente a lo acontecido, en muchos casos la producción de estas imágenes busca retratar una realidad trastocada por los embates de la violencia, comunicar el sufrimiento de quienes sienten el rigor de la guerra, y tras esto provocar en la opinión pública la indignación y repudio, es decir, respuestas éticas frente a la guerra (Sontag, 2003 y Butler, 2010).

Para el caso de la violencia que se vivió en Colombia entre los años 1949 y 1960, se produjeron fotografías en el marco del conflicto armado que funcionaron como mecanismo de terror entre las comunidades en las que se presentaron con más crudeza prácticas como la tortura, la mutilación y la destrucción de los cuerpos. En este sentido el uso y control de las imágenes por parte de los victimarios fue un mecanismo de poder, que a través de la difusión del miedo, de la invención de un *yo* salvaje, atroz, sirvió para aniquilar la ‘Otridad’, sus víctimas (Correa, 2010).

La fotografía en contextos de violencia, está enmarcada en la cotidianidad de la vida familiar y comunitaria, y su interés primordial es resguardar los acontecimientos alegres y significativos de quienes son retratados, para ser archivados en álbumes donde adquieren el sentido de la intimidad familiar. Si bien es cierto, la fotografía familiar no hace alusión directa a la violencia, al darse ésta en estos contextos, la imagen fotográfica construye un lazo con la violencia, esencialmente porque las imágenes representan cuerpos virtuales, que sustituyen desde el recuerdo, los cuerpos reales que se han hecho ausentes debido a prácticas de la violencia como el asesinato.

¿De qué forma se reposiciona la fotografía familiar en un contexto donde la cotidianidad es trastocada por la violencia? Una posible respuesta está dada desde la significación de la imagen. Originalmente la fotografía familiar adquiere significación en la medida en que anuncia los momentos relevantes, idóneos y felices enmarcados en una forma de representación. Esa misma representación visual se constituye en una memoria que debe ser preservada en el álbum como objeto-lugar desde cual la familia se puede narrar a sí misma (Silva, 1997). La fotografía en contextos de violencia, re-significa su anuncio inicial, otorgándole otro punto de vista, desde el cual se constituirán otros relatos asociados directamente con la muerte. Esto no quiere decir que los acontecimientos relevantes, idóneos y felices sean desplazados, al contrario, éstos se superponen, con la tragedia, el dolor y el horror de la muerte violenta.

Esta superposición de significados, re-encuadra las imágenes hacia lo que no es anunciado directamente en ellas. Como se ha mostrado, en la mayoría de las fotografías existe un campo de enunciación donde se encuadra la presencia de quienes son retratados. De esta forma, en las fotografías ‘de rutina’ del archivo de Albeiro Gallo, lo que se enmarca en el espacio de la toma son los cuerpos de las personas que habitan cotidianamente calles y esquinas del barrio, y se reafirman presencias, relaciones y pactos entre esos que son como ‘Yo’ y constituyen un ‘Nosotros’. Pero las condiciones de violencia continua, propician -desde el relato- que esas presencias como primer punto de encuadre se resitúen hacia la ausencia del ‘otro’ que ha sido asesinado, y por ende ha sido despojado de la posibilidad de pertenecer a un ‘Nosotros’.

¿Es la muerte lo que se re-encuadra en la fotografía en contextos de violencia? La fotografía familiar encuadra una cotidianidad donde está contenido ese ‘Nosotros’ que se configura como presencia. Pero esas mismas imágenes enmarcadas -retomando los marcos sociales de la memoria de Halbwachs- en un tiempo y espacio (Dornier-Agbobjan, 2004) en los que la violencia fue una marca constante, propician en los sujetos -ya sea el fotógrafo, los habitantes del barrio o el investigador como integrante del contexto- narrativas en las que se re-encuadra un ‘Otro’ ausente. En este sentido, el centenar de imágenes de archivo que se han escrutado para este proyecto -de las cuales sólo he expuesto algunas- adquieren esa doble significación de la presencia-ausencia, en la medida en que los observadores-narradores las ubican en un aquí y un ahora, donde la muerte es signo común en las relaciones de los sujetos con ese contexto de violencia.

En este sentido las fotografías familiares no hacen alusión directa a la muerte, pues en ellas ésta no se encuentra presente como tal. Es en el contexto en que se producen, donde la muerte es una marca constante, y es sólo a través del uso que los sujetos le dan a las fotografías que éstas adquieren valor de circulación (Poole), en cuanto potencializan memorias que se recrean a través de los actos narrativos, al tiempo que dichos actos narrativos le otorgan a las imágenes múltiples significaciones. Tanto las fotografías ‘comunes y corrientes’ y las ‘de rutina’ que se han producido bajo este contexto de violencia, son cargadas por los observadores-narradores de valor, contenido en esa doble significación de la presencia-ausencia, donde lo que se retrata no sólo hace evidente cuerpos reales que se hacen virtuales, sino también, el tejido de relaciones entre los retratados, el fotógrafo, los espectadores [observador-narrador] y las imágenes como objetos-documentos.

Fotografiar a los muertos: exaltar la muerte.

La exploración de los archivos fotográficos, tanto del fotógrafo, como de las familias del barrio, no me permitió solamente aproximarme a la fotografía como huella de los procesos de continuidad y normalización de la violencia, y al cómo dichos procesos inciden en el valor de circulación y la significación que los sujetos le atribuyen al uso de las imágenes como representación de una realidad trastocada. El contexto social en el que se enmarca el tejido de relaciones entre los sujetos, el espacio y los acontecimientos, también propicia otras prácticas en la producción y usos sociales de la fotografía. De ahí que los retratos realizados en velorios, donde se muestra a personas muertas en ataúdes, hagan parte no sólo del archivo, sino de la forma en que una comunidad asediada por la violencia relacionó el ritual de la muerte y su representación estética a través de la producción de imágenes.

Resurgimiento de la fotografía post-mortem

Estas dos fotografías (53 y 54, Pág 135) hacen parte del archivo de Albeiro Gallo, y fueron realizadas en los velorios, según él recuerda con dificultad, “de personas asesinadas en la década de 1990”. Lo que Albeiro si recuerda bien, es que para aquella época era común que lo contratasen para retratar a personas muertas en sus últimos momentos en el mundo de los vivos. Particularmente, recuerdo cómo Albeiro hizo

presencia en los velorios de mis primos, Gustavo y Oscar. En ambas ocasiones él llegó un par de horas antes de que los cuerpos fueran trasladados a la iglesia y al cementerio, tomó una silla, se subió en ella mirando de frente al ataúd, y pidió que lo abrieran. Otras personas acomodaron de nuevo el cuerpo, y unos cuantos asistentes al velorio -ninguno de ellos perteneciente a mi familia- se acercaron para ser retratados con el muerto.



Fotografía 53, 54. Archivo Albeiro Gallo

Lo extraño para mí era ver cómo el mismo fotógrafo que días antes había estado en mi cumpleaños, retratando la celebración de la vida, estaba ahora retratando la muerte, la culminación de la vida. Con el tiempo la presencia del fotógrafo del barrio en los velorios, así como los velorios mismos, se volvió frecuentes. Casi que fotografiar a los muertos era parte de todo ritual fúnebre, como si la muerte copara el encuadre de lo que debería ser fotografiado. Este recuerdo viene a mí cuando al revisar los archivos de Albeiro Gallo, me encuentro, además de las fotografías ‘comunes y corrientes’ y ‘de rutina’, una serie de fotografías post-mortem, que en comparación con el resto de registros, son reducidas en número. Este hallazgo me genera interrogantes alrededor de

la relación existente tales imágenes, la muerte y el contexto en el que ambas se originaban.

Este tipo de fotografías, que cargan directamente con la presencia de la muerte, enmarcan otras preocupaciones frente a la idea de valor y significación de las imágenes en la comunidad de estudio, considerando, especialmente, que si bien el retratar muertos no era una praxis social nueva, si es un hecho excepcional el que ésta tomara protagonismo después de entrar en desuso en casi toda Latinoamérica desde varias décadas atrás (Ramírez, 2003 y Guerra, 2010)⁴¹. ¿Por qué la fotografía post-mortem [re]surge como una práctica social en esta comunidad barrial? ¿Qué vínculos tiene esta práctica en relación a la fotografía como huella de la violencia?

“Hay veces que los difuntos dan más plata que los vivos”



Fotografía 56. Archivo Albeiro Gallo.

Esta fotografía fue tomada por Albeiro Gallo a finales de la década de 1990. El joven que yace en el ataúd, “[...] falleció por causa de la violencia y fue sepultado en el cementerio de la Candelaria, allí mismo fue tomada la foto” (Entrevista Albeiro Gallo,

⁴¹ Para el caso de Colombia, y más específicamente la ciudad de Medellín, la literatura sobre fotografía post-mortem es casi nula, por no decir inexistente. De ahí que apoye mis reflexiones en los trabajos realizados en México por Luis Ramírez Sevilla y en Argentina por Diego Fernando Guerra.

07 de junio de 2012). Es lo poco que Albeiro recuerda de la imagen; al observar este tipo de fotografías su gesto es evasivo, su mirada se torna incómoda, como si tratara de evitar lo evidente. Para mí también es incómodo observarlas, como si el peso de la muerte no fuera suficiente, como para tener que verla de frente en una suerte de imagen-reflejo donde inevitablemente al hecho como tal, la muerte *tal cual*, si bien en resto de fotografías, la muerte emergía desde el relato que hacía de lo presente, ausente, pero ente tipo de registros, la foto era referente directo de la muerte (Barthes, 1995).

En este caso, lo que se hacía obvio, referente directo, al tiempo provocaba en los sujetos (interlocutores e investigador), una suerte de ocultamiento, de huida de lo que ya es evidente, que en vez de suscitar los actos narrativos, tanto que al observar las fotografías emergían silencios que resultaban tan dicientes como los actos del habla. Cuando abordo a Albeiro sobre la razón de ser de estas imágenes, y observándolas en silencio el me responde:

“[...] hay veces que los difuntos dan más plata que los vivos, al difunto le mandan a hacer recordatorios, le mandan a sacar ampliaciones enmarcadas, fotos para los diferentes familiares y entonces en ese sentido lo digo yo, muy normal que lo llamen a uno a tomar fotos a un difunto, personas que son muy amantes a las fotos, en este trabajo de la fotografía se ven personas muy amantes a hacerse tomar fotos y otros muy reacios a no hacerse tomar fotos” (Entrevista Albeiro Gallo, 07 de junio de 2012).

Su respuesta en un principio me pareció desconcertante, porque reducir una práctica tan poco usual y tan cargada de significados a un acto estrictamente económico, era, a mi entender, marginarla. Luego entendí el sentido de dicha respuesta: no se puede desconocer que para Albeiro la fotografía ha sido principalmente una actividad económica. Lo que de fondo se podía interpretar, es la demanda social que este tipo de imágenes ha tenido entre los habitantes del barrio en momentos muy específicos, al punto en que llega a establecerse para Albeiro un estado de normalidad derivado del gusto por la fotografía que algunas personas profesan. Albeiro manifiesta que este tipo de fotografías no despertaban mucho interés en él: “No, yo no soy amante de llegar a un velorio con la cámara, yo cuando voy a un velorio, voy sin cámara, cuando voy a un velorio es porque ya me han llamado, yo cuando estoy en un compromiso es porque ya me han llamado, no porque aquí estoy por si me necesitan” (ibíd.).

En este sentido, la fotografía post-mortem se transforma en un servicio fotográfico altamente solicitado por los habitantes del barrio. Quienes más demandaban

este tipo de registros no eran propiamente los familiares del muerto, sino sus amigos. Frente al caso de la fotografía que utilizo como referente en este apartado, Albeiro señala que: “[...] en el caso de este muchacho que falleció, pero por una muerte violenta, los amigos de él y la misma familia, más que todo los amigos muy sentimentales con ellos, pues con el difunto se tomaron la foto” (ibíd.). Albeiro advierte que al solicitar que se fotografiara al muerto, lo que algunos buscaban, especialmente los amigos, era posar por última vez con esa persona con quien hasta hace poco tiempo se había posado en vida en alguna calle del barrio. Hago uso del término *posar* porque si se observa con detenimiento la fotografía, puede verse cómo varios sujetos asumen una postura y miran a la cámara, e incluso han acomodado al muerto de manera particular.

El fotografiar a los muertos, para autores como Ramírez y Guerra, surgió en principio como una práctica de las élites burguesas de finales del siglo XIX. Al igual que la fotografía de retratos, la fotografía post-mortem tuvo origen en los retratos pictóricos de la nobleza monárquica del siglo XVII y XVIII. En el caso de América Latina, la fotografía post-mortem retrató grandes figuras políticas, civiles y religiosas de los nacientes estados nación. Entrado el siglo XX, con la rápida difusión de la fotografía a lo largo del continente, esta práctica cobró mayor interés entre las clases populares, tanto urbanas como rurales, al punto de incorporarse al ritual funerario de muchas comunidades. Tanto Ramírez como Guerra, argumentan que posiblemente esta práctica se dio principalmente como una forma de contener la presencia del difunto a través de una imagen que lo representara más allá de tiempo y la muerte, en la cual se reflejara la cercanía y el afecto sentidos hacia el ausente (Ramírez, 2003 y Guerra, 2010).

De esta forma, los grupos poblaciones más retratados fueron adultos mayores y niños recién nacidos que morían por causas naturales. En el primer caso, los parientes y personas cercanas al muerto solicitaban este servicio para conservar una última imagen del sujeto, y de esta forma evitar que su pérdida fuera total. Al tiempo, el retratar al muerto buscaba reafirmar los lazos que existían entre los deudos y el occiso, ya que la fotografía dejaba en evidencia, a partir del mismo acto de preparar el cuerpo para su última pose -o en algunos casos su primera pose- la importancia que éste tenía para la familia y/o la comunidad (Ibíd.).

Para el caso de la muerte de niños recién nacidos, el motivo principal por el cual eran retratados respondía al deseo de conservar un recuerdo de una persona con la que no se pudo establecer un vínculo. La fotografía, en este sentido, creaba un lazo afectivo y social entre los dolientes y el infante. Es importante señalar que los retratos a niños muertos, por un tiempo, fueron los más comunes. Esto posiblemente tiene alguna correlación con el hecho de que los niños fueron la población que estadísticamente tuvo la mayor tasa de mortalidad entre los siglos XIX y XX. Paradójicamente, el retratarlos se convirtió en una práctica que empezó visibilizarlos como grupo poblacional, pues hasta ese momento habían sido irrelevantes socialmente (ibíd.).

Resulta complicado y peligroso hacer alguna aseveración sobre esta práctica fotográfica, principalmente porque los datos recolectados no son suficientes, y como ya lo señalé, no existen investigaciones previas en Colombia sobre el tema. La fotografía post-mortem que se presenta en el barrio Villa Niza conserva algunos rasgos de esas primeras prácticas y usos sociales, al tiempo que presenta marcadas distancias, no sólo en términos de tiempos y contextos en los que se producen y circulan, sino también en lo que acontece de fondo para que una práctica de esta índole cobre vigencia, sobre todo si se considera que ésta reaparece varias décadas después de entrar en desuso.

Así por ejemplo, con respecto a la fotografía que ha sido objeto de análisis en este apartado, Albeiro Gallo señala que era producto más del interés de los amigos que el de la misma familia del muerto. Dicho interés puede ser interpretado, a partir de lo ya anotado en el apartado sobre 'fotografías de rutina'. Los retratos fúnebres reafirman, a través del uso de la fotografía, ese tejido de relaciones que se fueron dando en *el afuera* del barrio; así como en los archivos del fotógrafo y de las familias ciertos registros permiten evidenciar la proximidad que se construyó entre los sujetos que compartían una realidad sitiada por la violencia, ese posar para una foto por última vez era cargado de sentido por los sujetos, en la medida en que hacía extensivo ese tejido de relaciones en el tiempo y más allá de la muerte, y además permitía expresar al grupo de familiares y amigos la relevancia que el difunto tenía para ellos.

Estos registros también podrían estar enmarcados en la idea de retratar la pérdida temprana de un ser querido al igual que sucedía anteriormente con los retratos de niños muertos, esto relacionado esencialmente con el deseo de la familia de conservar el recuerdo de los hijos. Esta reflexión parte del hecho de que las principales víctimas, y

por ende, la población con mayor tasa de mortalidad en los períodos en los que se ejerció con más rigor la violencia, eran los jóvenes cuyo promedio de edad estaba entre los catorce y los veinticinco años de edad. Este grupo poblacional ha sido -como ya lo he señalado en el Capítulo III- foco de fuertes procesos de marginalización y segregación social, al punto de cargar con el peso de producir y reproducir la violencia en la ciudad.

El retratar a los hijos muertos era posiblemente, para los familiares y allegados, no sólo en una forma de restituir el cuerpo real por el cuerpo virtual, sino también de restaurar la condición humana de la cual se le despojó a través de la violencia contra su integridad, su dignidad y en sí misma su vida. En este sentido, si en las fotografías ‘de rutina’ y las ‘comunes y corrientes’ se establece una forma de conservar la condición aural de los sujetos, en tanto que estos fueron retratados en vida y cargan con la doble significación de la presencia-ausencia, la fotografía post-mortem, como práctica que le da continuidad al tejido de relaciones entre los sujetos en el tiempo y más allá de la muerte, es, posiblemente, una forma de restablecer la pérdida o la transfiguración de la condición aural del sujeto, suscitada por la muerte violenta.

Imágenes para ir “al más allá”



Fotografía 57. Archivo Glorias Díaz

Esta fotografía fue tomada por Albeiro Gallo a finales de la década de 1980, y hace parte del archivo de la familia Díaz. En ella posa Ferney, sobrino de Gloria Díaz, quien seleccionó su fotografía junto a un grupo amplio de imágenes, al pedirle que escogiera las fotos más significativas de su álbum familiar. Luego la posicionó como una de las más importantes, pues ésta la remite al día de la muerte de su sobrino. Ferney fue asesinado justamente en el lugar de la toma, a manos de un vecino amigo, en un “ajuste de cuentas” a razón de una riña que sostuvo con el hermano del victimario. Este último le propinó dos disparos después de haber departido con su él en un juego de fútbol.

La fotografía se puede suscribir en la categoría de ‘de rutina’, y al igual que las otras imágenes expuestas en el presente capítulo, detona los actos narrativos alrededor del recuerdo del acontecimiento violento en los sujetos poseedores de la imagen y conocedores del contexto en el que se produjo la misma.

Lo particular del trabajo con Gloria Díaz, es que entre las imágenes de su álbum se encontraban dos fotografías post-mortem de Ferney, que por alguna razón ella había omitido al hacer su selección. Frente a este hecho, me pregunté si el ignorar estas imágenes era un acto que reflejaba el desinterés hacia ellas, o si más bien esto expresaba la incomodidad frente al recuerdo, por lo que era preferible tomar distancia y evitarlas.



Fotografías 58, 59. Archivo Gloria Díaz.

A la pregunta ¿por qué razón no seleccionó esas dos fotografías de su sobrino Ferney muerto?, Gloria responde: “¿Muerto? Porque no las quise sacar, porque me da mucha nostalgia, porque fue el niño más adorado de mi vida, el niño que yo más quise de todos

mis sobrinos” (Entrevista Gloria Díaz, 20 de junio de 2012). Es la incomodidad del recuerdo de la pérdida de su sobrino lo que provoca en Gloria ese omitir las imágenes, lo cual tal vez se asocie con la necesidad del olvido necesario: en muchos de los casos en los que se indagó sobre el lugar de ubicación de los álbumes familiares en las casas, se encontró que éstos se conservaban ocultos, para resguardar la historia de la familia y preservar lo acontecido, lo que se hace significativo en la memoria, al tiempo que se pretende provocar el olvido de aquello que se hace doloroso, incómodo en el recuerdo.

Ahora bien, ¿Qué incita a tomar y conservar los retratos de los muertos, si tras esto lo que se preserva es un recuerdo doloroso e incómodo para el observador-narrador? ¿Acaso la fotografía post-mortem, no es una práctica que rompe con la intención de preservar los acontecimientos felices de la familia, propia de la fotografía familiar?

Para Gloria, el hacer fotografiar a su sobrino se fundamenta esencialmente en la necesidad de preservar un recuerdo, que si bien se da en la muerte, responde a un deseo de negarla y enmascararla: “[...] quería tener recuerdos con él en el ataúd, como decir: para mi él no está muerto, él está dormido, y eso que está dentro de un ataúd, le pedí a Gallo que tomara las fotos. Para toda la familia está muerto, yo lo tengo a él como si estuviera dormido, y que él desde allá, sé que él me está ayudando y me acompaña mucho [...]” (Ibíd.). En este caso, para el observador-narrador la fotografía hace evidente la muerte, pero el gesto de querer fotografiar al muerto, niega su ausencia y la enmascara en presencia. La fotografía retiene y contiene la muerte, en la medida en que la hace evidente, y al mismo tiempo la niega. En este sentido el doliente enmascara la pérdida tras el deseo de que quien ha muerto siga haciendo presencia en su vida desde "el más allá".

Albeiro Gallo considera que este tipo de tomas “[...] eran muy normales [pero] era muy esporádicamente, más que todo los jóvenes de ese entonces, tomarse fotos con los amigos fallecidos” (Entrevista Albeiro Gallo, 07 de junio de 2012). Es posible entonces considerar que la fotografía post-mortem realmente no era una práctica de uso cotidiano. Por una parte, los antecedentes que se encuentran en los archivos, tanto del fotógrafo como de las familias, muestran que el mayor uso social de esta práctica se presenta en dos períodos, el primero entre los años 1988 y 1992 y el segundo entre los

años 1999 y 2002. Antes y después de estos períodos, este tipo de registros son pocos o casi nulos.

Precisamente durante esos dos lapsos de tiempo los niveles de violencia fueron mayores en toda la ciudad. Con ello, se presentó un crecimiento desbordado en los índices de muerte violenta. La reflexión que surge a partir de esta disertación, es que, si bien la fotografía post-mortem fue una práctica de uso social, cargada de valor en cuanto su significación para los habitantes del barrio, ésta no surge en relación directa con el incremento de los niveles de violencia y de muerte. Lo que si permite entrever, es que posiblemente el retratar a los muertos se aproxima más a un cambio en las formas de relación de los sujetos con el ritual funerario, propiciado por el contexto de violencia, el cual hace de la muerte una presencia constante, y no un hecho extraordinario.

La fotografía post-mortem en Latinoamérica, según Ramírez (2003) y Guerra (2010), desapareció como práctica a mediados del siglo XX. Ésta empezó a discontinuarse debido a un conjunto de condiciones morales, políticas y religiosas. Una de las hipótesis que ambos autores exploran, consiste en un cambio de actitud, fundamentado en un rechazo general que la cultura de masas del siglo pasado desplegó sobre algunas prácticas alrededor de la muerte (Guerrero, 2010), una suerte de “tabú de la muerte” (Ariès, 2000. Citado por Guerrero, 2010). Para Philippe Ariès (2008) este cambio de actitud se da principalmente por una pérdida de la familiaridad con la muerte propia de la sociedad contemporánea, la cual se ve reflejada en el tratamiento que se le da al cuerpo sin vida, el cual es aislado y confinado en cementerios distantes a los centros urbanos. Esto provoca en la actualidad la configuración de un profundo silencio frente al tema de la muerte, y la negación del duelo (Ariès, 2008).

¿Acaso lo que realmente sucede en la relación de los sujetos con la muerte -para el caso particular del barrio y factiblemente la ciudad- es una ruptura con su “tabú”, propiciada por el contexto de violencia en el que ésta tiene una presencia constante? y en este sentido, ¿La fotografía post-mortem es el reflejo de esa ruptura en cuanto que familiariza, a través de una expresión estética, la pérdida y el duelo? Responder a este interrogante amerita un proyecto de investigación que ahonde en la relación existente entre la fotografía post-mortem y el contexto de violencia. Algunos de los análisis que se han realizado a lo largo del presente capítulo, permiten una aproximación a la problemática planteada, especialmente aquellos donde los interlocutores dejan ver el

tejido de relaciones que se dan entre los sujetos, el contexto de producción de las imágenes y el uso, valor y circulación que éstas tienen.

Un ejemplo de ello, es el hecho de que las imágenes post-mortem son incómodas para los observadores-narradores, lo cual tenía explicación en lo doloroso que resulta para ellos dicho recuerdo. Esto tiene sentido en el caso de los retratos post-mortem del sobrino de Gloria Díaz. En el caso de Albeiro Gallo, es claro que él vivió con igual intensidad el rigor de la violencia. Posiblemente para él, el recuerdo es igualmente doloroso, pero es probable que su incomodidad se dé producto de la distancia y el silencio que socialmente se ha impuesto sobre el tema de la muerte.

Quiero hacer algunas anotaciones finales en este apartado, que me permitan explicar por qué considero que la fotografía post-mortem es un reflejo de la ruptura con la actitud moderna hacia la muerte. La violencia en Medellín ha sido ampliamente explorada por diversos investigadores, y uno de los temas abordados en sus trabajos ha sido el exceso de la muerte, producto del desbordamiento de la violencia (Blair, 2005). Una de las particularidades que se ha discutido, es cómo a partir del exceso, se crean nuevas formas rituales y estéticas de la muerte. Alonso Salazar (1992), señala que el problema de la violencia minó de muerte la cotidianidad de muchos jóvenes de los barrios de la ciudad, y esto derivó en que: “Muchos de ellos dan con mucha anticipación las instrucciones para su entierro. En realidad le temen más a la cárcel que a la muerte” (Salazar, 1992).

Esta conciencia de la muerte (Ariès, 2008), hizo del acto de morir un acontecimiento, el cual debería ser preparado, tal y como se organiza un evento familiar más -cumpleaños bautizo, primera comunión, matrimonio, entre otros-. De esta forma, las personas anunciaban, previendo su muerte, qué ropas deseaban llevar puestas, el lugar donde querían ser velados, la selección de música para escuchar en su entierro. Es difícil saber si entre las peticiones del muerto estaba la de ser fotografiado por última vez, pero lo que sí es posible especular, es que así como en la familia contemporánea la fotografía es un elemento esencial para registrar los momentos más importantes, en este caso, donde el ritual funerario había mutado en una suerte de celebración de la muerte, la fotografía retrata no propiamente un momento feliz, sino más bien la pérdida, y refleja el tejido de relaciones existentes entre los sujetos.

Estas otras formas de ritual funerario, se relacionan estrechamente con un cambio en las estéticas de la muerte. Las expresiones de representación de la muerte asociada a una iconografía solemne, sobria y con fuertes referentes religiosos, rápidamente fue desplazada por expresiones estéticas de la cultura popular. El culto a la muerte, se cargó con decoraciones florales coloridas, estampillas de equipos de fútbol, cartas de amor, imágenes religiosas y no religiosas como la fotografía del muerto. Estas estéticas no solo representan a los muertos, sino “que aún pertenecen a un grupo particular de personas que lo identifican y reconocen como tal” (Blair, 2005:135). La fotografía, especialmente la que se realiza en el ámbito familiar, es el objeto que se ha dotado con la capacidad de encarnar el cuerpo, y con ello, inmortalizar su presencia, al tiempo que hace consciente la ausencia.

Tres imágenes para concluir

“La contradicción entre presencia y ausencia, que aún hoy se manifiesta en las imágenes, tiene sus raíces en la experiencia de la muerte de otros” (Belting, 2007:177).



Fotografía 60. Archivo familia Vélez Londoño

En esta foto está John James. Era su cumpleaños, como cinco años [...] y como no se le hizo fiesta ni nada, pero como estaba estrenando ropita se le tomó la foto.

La foto fue tomada aquí en el patio de la casa. Aquí en toda esta salida estaba el árbol de guayaba. Cuando eso teníamos el frente era a este lado. Yo la veo [...] qué bueno que el tiempo se hubiera detenido ahí, ¿no? Estaría vivo mi muchacho [...] (Entrevista Flor Londoño 01/04/2012)

Mi tía Flor es quien elabora este relato a partir de la fotografía de su hijo John James. Señala la motivación de la foto, el cumpleaños y la ropa nueva, el lugar donde fue tomada, y algunos cambios que durante los años ha tenido su casa. Hasta este punto de

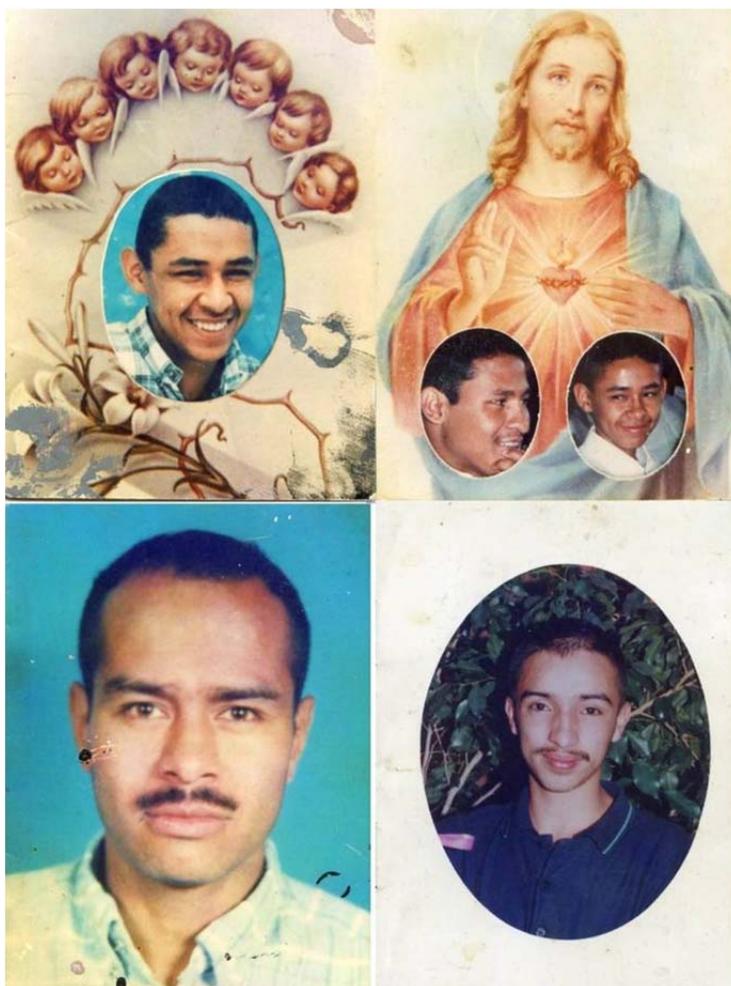
su relato se hace notoria la condición indicial de la fotografía, en la cual se hace evidente la presencia de mi primo. Cuando mi tía expresa en su relato su deseo de detener el tiempo, y tras esto, el anhelo de que su hijo estuviese vivo, le otorga una doble significación a la fotografía. La imagen, además de ser índice de la presencia de mi primo, evidencia desde el relato su ausencia. A lo largo de esta investigación se puede identificar cómo muchas de las fotografías que fueron abordadas contienen esa doble significación, la presencia visible en el encuadre de la fotografía, y la ausencia que se hace evidente a través de las narraciones de quien la posee.

¿Qué implica esta doble significación en las fotografías? Una posible respuesta es que a partir de esas presencias-ausencias en las fotografías, los relatos sobre el pasado del barrio comienzan a explicitar cómo la violencia fue copando progresivamente la cotidianidad. Los observadores-narradores suelen iniciar sus relatos hablando sobre aquellas fotografías que reflejan los momentos de tranquilidad en el barrio, para pasar posteriormente a esas imágenes de doble significación, que representan precisamente un momento de ruptura, y que contienen la huella del horror de la violencia.

Es así como paulatinamente su narración empieza a incluir la muerte como una marca casi constante en la historia familiar posterior. La reiterada aparición de tales imágenes hace patente las dimensiones de las violencias vividas por las familias habitantes del barrio, violencias que se han habituado, normalizado y diluido en el quehacer cotidiano. Estas fotografías constituyen mojones dentro de la historia familiar, que evidencian una forma particular de ver el pasado. Los habitantes del barrio Villa Niza rememoran y resignifican su pasado a través de un relato en el que se entretajan recuerdos felices y sucesos trágicos.

A lo largo de este proyecto, tanto en las fases de campo como de escritura, he percibido que la experiencia, no sólo de la muerte, sino también de la violencia que la produce, ha impulsado búsquedas y procesos que nos permitan entender y sobrellevar las condiciones sociales en las que transcurrió la vida en el barrio, y este proyecto de investigación es uno de ellos. El uso social que ha tenido la fotografía entre los habitantes de Villa Niza es posiblemente un medio estético por el cual se expresan esas búsquedas y procesos. Por una parte ha retratado una cotidianidad en la cual se ve reflejados los vínculos y la cohesión social tanto de las familias, como de la comunidad

en general. Por otra parte, prácticas como la fotografía post-mortem, dejan entrever, los efectos de la violencia en las formas de relacionamiento y cambio de actitudes en los sujetos para asumir la presencia constante de la muerte.



Fotografías 61, 62, 63, 64. Archivo Oscar Betancur

Finalizando mi proceso de investigación, me encontré, casi por coincidencia, con un pequeño grupo de tarjetas que tenían como fin, conservar el recuerdo de cuatro jóvenes fallecidos. Dado que ya me encontraba cerrando mi trabajo, no pude explorarlas de manera más profunda en mi investigación. Este grupo de imágenes, se constituye posiblemente como un uso más de la fotografía, en el que se relacionan las expresiones alrededor de la muerte, la memoria y el dolor: las tarjetas recordatorio.

Es una tradición de las familias en Antioquia, reunirse para rezar durante nueve días después del funeral de un ser querido, para que su alma no permanezca en el

purgatorio, y pueda descansar en paz. Esta práctica es conocida como “novena”. El último día de dicha novena, se acostumbra entregar a las personas que acompañaron al difunto con sus plegarias, una suerte de tarjeta o postal, que es conocida comúnmente como recordatorio. Es difícil precisar desde cuándo y por qué este elemento hace parte del ritual funerario. Lo que sí es posible discernir a partir del material de archivo, es que inicialmente dichos recordatorios consistían en tarjetas con imágenes religiosas que representaban al muerto desde una distinción de género, es decir, se empleaba la imagen de un santo o de Jesús, para los hombres, y de la Virgen María para las mujeres. En la parte interna de las tarjetas, se encontraba una oración que expresaba una plegaria por el difunto, pidiendo que su alma encuentre el camino que le permita salir del purgatorio. También era común que la familia dejara un mensaje en el cual manifestaba su dolor ante la pérdida, y las virtudes del difunto en los diversos roles de la vida. Con el tiempo, esta práctica se fue transformando, es así que las imágenes religiosas comenzaron a mezclarse con retratos de los difuntos, y en algunos casos, llegaron a desaparecer completamente para ceder todo el espacio a la imagen de quien había fallecido. Las cuatro imágenes presentadas anteriormente, corresponden precisamente a recordatorios, y evidencian la transformación descrita.

A lo largo de este proceso, busqué acercarme -desde las potencialidades de la autoetnografía como estrategia de aproximación y de la fotografía como herramienta para provocar memorias- a acciones que logran revelar situaciones de invisibilidad, provocadas por el accionar directo e indirecto de la violencia. El cruce de memorias y relatos con mis interlocutores, especialmente con Augusto Restrepo, abrió nuevas posibilidades en este respecto. Augusto y su grupo de amigos han asumido posturas de resistencia y sobrevivencia a partir del tejer redes sociales ligadas al territorio, y como jóvenes, pero especialmente como habitantes del barrio, han asumido algunas acciones éticas frente a la violencia, como la realización de un mural en el que retrataron a cuatro jóvenes amigos que fueron asesinados, tomando como modelo las fotografías empleadas en sus tarjetas recordatorio, precisamente aquellas que presenté en páginas anteriores.

La intención del mural fue conservar la memoria de estos cuatro jóvenes, quienes por una equivocación fueron acibillados mientras jugaban una partida de ajedrez a las afueras de una tienda, en el año 2002. Uno de los bandos en disputa de

aquel momento, creyó que estos jóvenes eran sus adversarios, y arremetió contra ellos.

Este mural fue borrado posteriormente por los victimarios:

Después, fue que estos manes de [nombre omitidos por seguridad] me mandó a llamar al ranchito que quedaba ahí en el morro, que había como un ranchito ahí, ¿ya lo tumbaron, sí o no?, y ese man de una me dijo allá: “Sabés que, vamos a borrar eso, le estamos diciendo porque lo respetamos, usted sabe que yo a usted lo respeto, pero le estoy diciendo de una vez para que después no se sienta como mal por eso hermano, pero es que a nosotros no nos sirve ese muro” [...] “No mano, usted porque los tenía que hacer así hermano, pues mirándolo a uno guevón, le quedaron muy bien hechos ” decía el man [...] “esos manes nos dolieron”, ahí fue cuando me contó lo que yo te conté a vos home [...], y es que ellos también venían como a reforzar el ataque cuando se dieron cuenta que estos manes se habían pasado una cuadra y gritaban [...] empezaron a gritar, pero ya... [...] estos manes llegaron ya como interviniendo, ya pa’ qué. ¿Sabes qué asustaba? Que por la noche todavía había olor a pólvora (Entrevista Augusto Restrepo, 28 de mayo de 2012)

Diez años después de este acontecimiento, el muro donde Augusto y sus amigos retrataron a sus compañeros asesinados se encuentra pintado con graffitis y escudos que hacen alusión a uno de los equipos de fútbol de la ciudad. En uno de los encuentros que sostuvimos, Augusto me relató con detalle todo lo que aconteció aquella fatídica tarde, y me expresó su deseo de realizar una nueva intervención en dicho muro, para recuperarlo:

[...] en todo caso el proceso fue bonito, yo creo que de las últimas cosas comunitarias bonitas fue esa, aunque fue un asunto que arrancó muy particularmente pero la gente empezó a sumarse, incluso una vez nos vimos el partido de la eliminatoria de Colombia ahí, con el televisor ahí al lado y pintando y los manes ahí tomándose la cervecita, siempre había caja de cerveza, o había chocolatico, o alguna cosa, bajaban de acá de donde los Mesa y nos llevaban meriendita, a veces nos quedábamos hasta muy tarde [...] pero también era como un respeto bacano, yo creo que todo el mundo respetó mucho eso [...] yo te decía para mí el sentido de recuperación de eso, yo creo que las condiciones están dadas, recuperemos ese muro, pues como el muro real, no volverlo a pintar, sino hacemos el muro virtual. Tomarle una foto a ese muro, intervenirla y ya como iba quedando, o como iba a quedar, o de pronto más bien regalársela a esas familias. [...] Pues como un muro de la memoria, pero un muro de la memoria para que no se nos olvide que la vida sigue, no para recordar la muerte, guevón, sino que no se nos olvide que en todas parte hay mártires y que en todas partes hay muertes que nos se deben olvidar.

Posiblemente la idea de intervenir nuevamente el muro, con las imágenes de sus amigos muertos, rondaba los pensamientos de Augusto desde tiempo atrás. Lo que provocó este ejercicio etnográfico -a partir del encuentro reflexivo de la mirada y el diálogo de experiencias- fue sacar del silencio la palabra, del olvido provocado la memoria y de invisibilidad lo que aconteció. En este sentido, esta investigación buscó desde lo metodológico, y transversalmente desde lo teórico, cómo afrontar estos escenarios donde las condiciones no están dadas para abordar temas como la memoria y la violencia, la cual, aunque parece ya no estar de manifiesto a los ojos del barrio, continúa allí, soterrada, a la espera de su próxima víctima. Lo autoetnográfico, me permitió en este caso trabajar de manera silenciosa e íntima con mis interlocutores; los hallazgos no son muchos, por lo pronto sólo apuntes para pensar, en otro momento más apropiado, cómo abordar abiertamente esta problemática. Al igual que con la intervención en el muro, habrá que estar a la espera del instante indicado.



Muro de la memoria. Intervención gráfica con fotografías de archivos.

BIBLIOGRAFIA

- Ariès, Philippe (2008). Morir en occidente: desde la edad media hasta nuestros días. Buenos Aires: editorial Adriana Hidalgo.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, Gestos, Voces*. Barcelona, Paidós.
- (1995). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz Editores
- Betancourt Echeverry, Darío (2006). “Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica. Lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo”. En publicación: *La práctica investigativa en ciencias sociales*. Jiménez Becerra, Absalón; Torres Carrillo, Alfonso DCS, Departamento de Ciencias Sociales. UPN, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/dcsupn/pracinve.pdf>
- John Berger (1975). *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Blair, Elsa (2004) “Mucha sangre y poco sentido: la masacre, por un análisis antropológico de la violencia”. En *Boletín de Antropología*, año/vol. 18, número 35, Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia. Pág 165-184
- (2005). *Muertes violentas: la teatralización del exceso*. Universidad de Antioquia: Medellín.
- (2008,). “Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s)”. En *Estudios Políticos*, numero 32, enero-junio, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, 83-113.
- Blair, Elsa y Quiceno, Natalia (2008). *De Memorias y de guerras la memoria de las víctimas del conflicto político en Medellín*. Instituto de Estudios Regionales INER Universidad de Antioquia, Grupo de Investigación Cultura, Violencia y Territorio. Programa de víctimas, Secretaría de Gobierno Municipal, Alcaldía de Medellín, IDEA, Colciencias: Medellín.
- Bourdieu, Pierre. (1979). *La fotografía: un arte intermedio*. México D.F.: Editorial Nueva Imagen.
- (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourgois, Philippe (2009). “Treinta años de retrospectiva etnográfica sobre la violencia en las Américas”. En *Guatemala: Violencias Desbordadas*. Julián López García, Santiago Bastos, Manuela Camus, eds 29-62. Córdoba, Spain: Universidad de Cordoba, Servicio de Publicaciones.

- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós, Barcelona
- Buxó, María Jesús (1999) “...que mil palabras”. En *Investigación audiovisual: fotografía, cine, televisión*. María Jesús Buxó y Jesús María de Miguel (eds.). Barcelona: Proyecto A. Ediciones.
- Catela, Ludmila Da Silva, (Sin fecha). *Re-velar el horror: fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas*. CONICET-UNC. Archivo Provincial de la Memoria. Disponible en: http://historia.ihnca.edu.ni/almidon/demo/files/doc/ponencias_segundo_seminario_LUDMILA_CATELA.pdf
- Correa, Juan José (2010), “Imágenes del terror en Colombia: reflexiones sobre los documentos fotográficos en escenarios de violencia”. En *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 17, Santiago de Chile, diciembre 2010, disponible en: <http://www.antropologiavisual.cl/correa.htm>
- Das, Veena (2008). “La antropología del dolor”. En *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Francisco A. Ortega (ed). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas. Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. Colección Lecturas CES.
- Didi-Huberman, Georges (2003). *Imágenes pese a todo*. Memoria visual del Holocausto. Paidós, Barcelona
- Dornier-Acobdian, Sarah. (2004). “Fotografías de familia para hablar de la memoria”. En revista *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, número 32, Barcelona.
- Durkheim, Émile (2007[1915]). “Las formas elementales de la vida religiosa”. En *Antropología: lecturas*. Bohannan, Paul y Glazer, Mark comp. Madrid, editorial MCGRAW-HILL
- Estrada, William y Gómez Adriana (1992). *Somos historia, comuna nororiental*. Publicación comunitaria.
- Fals Borda, Orlando, Guzmán, Germán, y Umaña, Eduardo, (2005). *La Violencia en Colombia*. Taurus, Bogotá
- Ferrandiz Martín, Francisco y Feixa Pampols (2004). “Una mirada antropológica sobre las violencias” En *Alteridades*, enero-julio, año/vol. 14, número 027. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Distrito Federal México Pág. 159-174.
- Frazer, James George (1986). *La rama dorada: magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Freund, Gisèle (2001). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editoria Gustavo Gili.
- Guerra, Diego Fernando (2010). “Con la muerte en el álbum. La fotografía de difuntos en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX”. En *TRACE*, número 58 pág 103-112.
- Halbwachs, Maurice. (2004a). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- (2004b). *La memoria colectiva*. . Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Jaramillo, Ana Maria (1994). *Milicias populares en Medellín, entre la guerra y la paz*. Corporación Región. Medellín.
- Jelin, Elizabet (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España editores.
- (2004), “Fechas de la memoria social. Las conmemoraciones en perspectiva comparada”. En *ÍCONOS* No. 18, Flacso-Ecuador, Quito, pp. 141-151.
- Jimeno Santoyo, Myriam (2003). “Elementos para un debate sobre la comprensión de la violencia” En *CUDERNOS DEL CES*, No. 1 Bogotá.
- Le Goff, Jaques. (1991). *El orden de la memoria*. Editoríal Paidós. Barcelona.
- Meo, Anlía y Dabenigno, Valeria (2011). “Imágenes que revela sentidos: ventajas y desventajas de la entrevista de foto-elucidación en un estudio sobre jóvenes y escuela media en Ciudad de Buenos Aires”. En *EMPIRIA*, Número 22, julio-diciembre, Pág. 13-42.
- Orobitg Canal, Gemma (2008). “Miradas antropológicas: relaciones, representaciones y racionalidades. Fotografía, cine y texto en el contexto de la Historia de la antropología”. En *El medio Audiovisual como herramienta de investigación social*. Guevara Vila, Adriana (Coord.). Barcelona, CIDOB ediciones.
- Oslender, Ulrich (2008). “Geografías del terror: un marco de análisis para el estudio del terror”. En *Diez años de cambios en el mundo, en la Geografía y en las Ciencias Sociales, 1999-2008*. Actas del X Coloquio Internacional de Geocrítica, Universidad de Barcelona, 26-30 de mayo de 2008. <<http://www.ub.es/geocrit/-xcol/9.htm>>
- Quiceno, Natalia. (2008.). “Puesta en escena, silencios y momentos del testimonio. El trabajo de campo en contextos de violencia”. En revista *Estudios Políticos*, 33. Medellín: Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, 183-210, julio-diciembre.

- Ramírez Sevilla, Luis (2003). “La vida fugaz de la fotografía mortuoria: notas sobre sus surgimiento y desaparición”. En *RELACIONES* 94, primavera de 2003, vol. XXIV
- Rappaport, Joanne (2007) “Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración”. En *Revista Colombiana de Antropología*, volumen 43, enero-diciembre 2007, Pág. 197-229
- Riaño, Pilar. (2006). *Jóvenes, memoria y violencia en Medellín*. Icanh, editorial Universidad de Antioquia. Medellín.
- Salazar, Alonso (1990). *No Nacimos pa’ semillas*. Bogotá, Cinep.
- (1992). *Medellín: la subcultura del narcotráfico*. Bogotá, Cinep.
- Sánchez, Gonzalo (1991). “Los estudios sobre la violencia, balance y perspectivas”. En *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Sánchez, Gonzalo y Peñaranda, Ricardo. Bogotá: Cerec.
- Silva, Armando (1998). *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismo*. Editorial Norma, Bogotá.
- Street, Susan (2003.) “Representación y reflexividad en la (auto) etnografía crítica: ¿voces o diálogos?”. *Revista NÓMADAS (COL)*, núm. 18, mayo, 2003, pp. 72-79. Universidad Central Bogotá, Colombia. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=105117890009>. (Visitada en enero 19 de 2013)
- Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- (2005). *Sobre la fotografía*. Bogotá: Alfaguara.
- Trouillot, Michel-Rolph (2002). “Adieu, Culture: A New Duty Arises”. En *Anthropology Beyond Culture*. Richard Fox y Barbara King, eds.. Oxford y New York: Berg Publishers, pp. 37-60.
- Todorov, Tzvetan. (2000). *Los abusos de la memoria*. Editorial Paidós. Barcelona
- Uribe, Saul (2005). “Reseña de ‘Los argonautas del pacifico occidental’ de Bronislaw Malinoski”. En *Boletín de antropología*, año/vol 19, numero 36. Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia, pág. 394-400.