



**FRICCIONES DE LA MEMORIA Y EL OLVIDO: UN REPLANTEAMIENTO
ESTÉTICO SOBRE EL TESTIMONIO EN UNA EXPERIENCIA DE
ANTROPOLOGÍA VISUAL¹**

GT9: Teoría y Metodología de la Investigación en Comunicación

María Ochoa Sierra²

José Leonardo Cataño³

Resumen

Esta ponencia expone tres momentos de reflexión teórica y metodológica: el método de la antropología visual en procesos de construcción colectiva de narraciones audiovisuales, una teorización sobre las políticas globales que rigen la construcción del testimonio de guerra y una polémica sobre la estética del terror globalizada como estructura y estilo narrativo de los testimoniales de guerra que alcanzan dominio público.

Palabras clave (Key words): antropología visual, narraciones audiovisuales, globalización del testimonio, estética del terror, fotoelicitación, comunicación como práctica cultural.

¹ Ponencia presentada al Grupo de Trabajo 9: Teoría y metodología de investigación en comunicación.

² Socióloga de la Universidad de Antioquia, Magíster en Ciencia Política de la Universidad de los Andes. Investigadora del Instituto de Estudios Políticos de la Universidad de Antioquia. Actualmente dirige la Corporación Pasolini en Medellín.

³ Antropólogo de la Universidad de Antioquia. Es miembro fundador de la Corporación Pasolini en Medellín.

Memoria, guerra y sensibilidad desde el método de la antropología visual

Las disciplinas sociales y humanísticas son audiovisuales en sus procedimientos básicos al generar saber. El empleo de cintas magnetofónicas para la grabación de entrevistas, el registro fotográfico, los análisis de información geográfica impresa o digital, la planimetría arquitectónica, la ilustración científica, el dibujo a mano alzada, las tomas de video; y un sin número de lenguajes y soportes para la inscripción son parte constitutiva de la generación y difusión de informaciones en la mayor parte de campos disciplinares (Ardévol, 2009:). Anotamos esto con el fin de subrayar que el procesamiento audiovisual del saber media cualquier producción de contenidos sin ser exclusivo de alguna disciplina, y de ello lo que nos interesa es su teorización en un sentido antropológico. La antropología visual en este caso nos sitúa en el lugar de cómo las mediaciones de la tecnología y la inscripción del conocimiento, influyen en las prácticas socioculturales, de su influencia cognitiva y sensorial en acciones humanas concretas. Nuestra reflexión se ubica en el instante y lugar donde las mediaciones audiovisuales dinamizan la construcción de memorias sobre los traumas de la guerra civil en Medellín Antioquia.

A partir de la experiencia compartida entre la socióloga y politóloga del Instituto de Estudios Regionales (INER) de la Universidad de Antioquia, María Ochoa Sierra, y el antropólogo dinamizador de métodos audiovisuales de Pasolini en Medellín, Leonardo Cataño, se rescatan elementos significativos que permiten pensar en alternativas de teorización, metodología e investigación para avanzar en las construcciones de las memorias – olvidos del trauma, el dolor y la regeneración de los tejidos sociales.

En Medellín Antioquia tras un período de instrumentación legal de políticas sobre memoria y reconciliación (contexto legislativo e institucional) se abre el Museo Casa de la Memoria. En este recinto dedicado a recrear las memorias del conflicto armado en la ciudad, se dispone de una serie de programas de educación y museografía dirigidos a personas que han vivido experiencias asociadas a la guerra. En principio víctimas, pero buscando acercar otros actores del conflicto armado, Abuelas y madres que han perdido uno o más hijos; niñas, jóvenes y adultos huérfanos; familiares de personas desaparecidas, lisiados de los campos minados; llegan a darle rostro a un programa de testimonios donde las responsabilidades involucran al ecosistema social del país: su población, las entidades gubernamentales, los representantes del poder, los organismos militares estatales y para estatales, el sector empresarial local y transnacional; y de fondo, un territorio inscribiéndose con la memoria de la guerra, el trauma y la pobreza.

Y por qué optamos por los métodos y teorizaciones de la antropología visual. Con Elisenda Ardèvol enunciamos nuestro método y práctica desde el hábito antropológico, que experimenta con narraciones audiovisuales y evoca la dimensión sensorial y sentimental de potencia extrema. Al trabajar en un contexto donde la conversación revive recuerdos de situaciones brutales, la teoría y práctica en interacción se mezclan con los silencios, los sollozos, la voz entrecortada, las lágrimas, es decir, experiencias emocionales que son narradas con un conjunto de sentidos y que luego serán la materia plástica del relato a construir:

Esto abre la posibilidad de darnos cuenta de que también construimos una estética antropológica y que podemos abrir caminos de conversación entre el arte y la ciencia para poder comunicar y producir conocimiento antropológico que incluya

la experiencia sensorial. En colaboración con los artistas podemos articular nuevas formas de performar o actuar conocimiento antropológico, también desde lo corporal y lo estético, no solo desde la razón o el argumento (Ardèvol, 2009:8).

En dicho territorio de la metodología y la teoría, desplazamos las codificaciones conceptuales y la racionalización de argumentos que se usa regularmente para producir textos de referencia, y damos entrada a una micropolítica que nos sirve de materia viva para el hacer audiovisual y la comunicación comunitaria, es decir, giramos hacia una antropología estética o estetizada que en su fase de conversación con las personas envueltas, nombramos como etnografía creativa. La meta es crear relatos culturales en colaboración y distribuirlos en las comunidades locales. Para cumplir con ello, contamos con un cúmulo de experiencias de laboratorio audiovisual en los que se han suavizado las estructuras del conocimiento: se escribieron y rodaron ficciones, video clips, documentales y animaciones con habitantes de barrios asediados por la guerra y otras vivencias del desarraigo.

El grupo de antropología visual Pasolini en Medellín con el cual trabajamos el presente proyecto de víctimas de la guerra en el Museo Casa de la Memoria, ha decantado su método hasta el punto en el que la elicitación de relatos a partir de álbumes familiares, la estetización de los testimonios a través de la puesta en escena, y la simulación del sistema de producción de video y televisión comercial que termina en el collage del montaje y la exhibición; conforman una colección de recursos versátiles que socavan la densidad teórica y facilitan el trámite hacia sujetos activos en un cadena creativa de la cual queda un insumo de comunicación palpable: las piezas audiovisuales, o películas para usar un eufemismo de la industria cultural que tiene cierta aceptación social.

Sin aventurarnos a determinar la eficacia de un método, el impacto de masificación de un producto cultural o la contundencia terapéutica del proceso de intervención social, podemos contar con una dinámica permanente de proyectos con comunidades en las que se investiga, se crean derivas teórico metodológicas y se producen realizaciones artísticas que servirán para atribuirle otro sentido a los lugares comunes de creación. Haremos una breve descripción metodológica del proceso:

Primer momento metodológico y creativo: Los investigadores llegamos a escuchar, a plasmar, a conversar sobre los relatos que se compartían los participantes, a rodar escenas inspiradas en los guiones creados por ellos; para ello recurrimos al diario de campo y registro audiovisual. Para propiciar de la conversación, recurrimos a fotografías seleccionadas por nosotros hacia un acercamiento de la imagen. Todos los participantes que se acercaron a la Casa de la Memoria habían sido víctimas del conflicto armado y tenían familiares muertos o desaparecidos. Cada uno quiso relatar su propia memoria, anclada en un pasado traumático. A medida que realizamos el taller tratamos de enfatizar en la multiplicidad de la memoria; si bien todas esas memorias comparten el relato de un país en guerra, cada una es memorada desde una perspectiva e incluso un bando del conflicto diferente. Todos se muestran participativos, pero dos lideresas que llevan un tiempo trabajando a favor de las víctimas son quienes más hablan. Tratamos de abrir y fomentar espacios para que los que no participan puedan hablar y no se acapare la palabra. La memoria sobre el conflicto armado parece ser un escenario politizado, y queremos ampliar la idea de la memoria hacia lugares para los buenos recuerdos, la esperanza.

Se trabajó el sentido de la memoria construida y exhibida como dispositivo de masas, es decir, la memoria no es inocente: En este encuentro se traslada el ejercicio de recrear las memorias personales, a tratar sobre la historia universal de

los dispositivos de la imagen que posibilitaron construir memorias colectivas en movimiento y transmitir las masivamente. De cómo esta industria de imágenes ha sido promovida con el fin de modular culturas de la masificación y de la interpretación de los hechos que han de ser memorables. Entre los asistentes a los talleres se expresa el sentir común de que en los canales de televisión nacional se miente y que las versiones de guerra que ellos han padecido como víctimas, no se corresponden con las televisadas.

Segundo momento: registro. El álbum familiar. Elicitar a partir de las fotografías familiares. Por medio de las fotos que llevan –o los objetos- cada persona cuenta por qué es tan importante y qué memoria guarda ese objeto. Asociamos así la memoria con lo emocional, lo que está fuera de cuadro pero que corresponde a nuestra narración sobre lo sucedido y lo que vemos en la imagen y hace parte del relato objetivo. Hacemos una diferenciación entre lo descriptivo (lo que efectivamente se ve en la foto) y lo interpretativo en cada imagen (lo que no está pero sentimos o expresamos sobre ese recuerdo). Después pasamos a un ejercicio práctico donde los participantes se apropian de los elementos narrativos: La composición de la imagen con los marcos de cartón (a la manera de cuadros) es un ejercicio para llevar a la práctica la teoría sobre la realización de los planos generales, medios y primeros porque el plano se busca, el encuadre no está dado, hay que ir por esa imagen: implica acercarse, abajarse, inclinarse, montarse sobre superficies, etc. así el grupo se apropia del museo y lo descubre con las cámaras.

Tercer momento: salida del testimonio, puestas en escena. Los participantes crean sus propios guiones a partir de experiencias reales. Algunas personas crearon memorias más esperanzadoras y mirando hacia el futuro a partir de su experiencia traumática como familia, los nuevos caminos o estrategias de sobrevivencia como la oración y la memoria como siembra de nuevas formas de resolver los conflictos salieron a flote. Otros se centraron en hechos dolorosos como el desplazamiento y

la masacre. Todos crearon su retazo de memoria que representa también las diferentes fases en que está el país: algunos dispuestos al perdón, otros no, otros esperanzados y construyendo paz, otros con dificultades y aun víctimas del conflicto y el temor. Según las memorias relatadas, la mayoría siguen siendo víctimas del conflicto armado en sus nuevos lugares de vida, incluso después de ser desplazados. Alicia que cuenta que todas sus hijas tienen hijos muertos a manos de actores del conflicto armado, uno de ellos por cobrar el daño de un anuncio del local que administra; Dora que relata que su barrio no puede dejar salir a su hija pues los jóvenes de las bandas cuando las ven bonitas y grandes, llegan a las casas a exigir entrar para violarlas.

Cada una de estas tres aproximaciones tiene un propósito metodológico y filosófico distintivo: descubrir y entender la sensibilidad de las personas usando métodos de inscripción audiovisual; documentar y explicar cómo se producen las imágenes y cómo se habla de ellas; y explorar las respuestas culturales de los lenguajes logrados en las construcciones colectivas. Estas tres estrategias metodológicas juntas contribuyen al entendimiento de la comunicación realizada con métodos de la antropología, como una práctica social que articula a personas y colectivos al ecosistema de la producción de símbolos y las mediaciones participativas en contextos de alta emotividad y densidad política.

Políticas de la memoria y el olvido

“Tanto como una persona puede poseer la memoria, ésta también puede poseerla a ella, agarrándola, llenándola y madurando hasta tal punto que el cuerpo mismo se vuelve insoportable bajo el peso de tantos recuerdos dolorosos. Por esto se enfatiza tanto el deseo de olvidar.” (Theidon, 2004; 67).

“Las mujeres continuaron preocupadas por ella, y nuevamente insistieron en que debía intentar dejar de llorar y limpiar su cuerpo de llakis -estos pensamientos dolorosos que llenan el cuerpo y atormentan el alma-. Las mujeres la llevaron al río, donde recogieron el agua remolino. Molieron el agua varias veces y le hicieron tomar el agua del olvido. Pero sus llakis continuaron causándole dolor, y sus pensamientos se resistieron a parar. Su cabeza palpitaba mientras los pensamientos abrían los nervios de su nuca” (Theidon, 2004; 75).

“-Antes de pensar en reconciliación, necesitamos tratamiento psicológico, -nos explicó. -Y, señor Pariona, ¿por qué le parece que el tratamiento psicológico sería necesario?, -le preguntamos. -Bueno, todos siguen recordando todo. Siguen insultándose, especialmente cuando se emborrachan. Es pura pelea. Si todos podríamos tener atención profesional, terapia con un profesional, podríamos olvidar todo.” (Theidon, 2004; 92).

Esto dice Kimberly Theidon después de su trabajo de campo con un grupo de mujeres en Umaru quienes añoraban pastillas para olvidar, luego del proceso de Sendero Luminoso en el Perú. En las culturas donde la memoria se ha dignificado y vuelto discurso oficial, el olvido es el recurso para los “débiles” o los “perdedores”, como si la memoria fuera un trofeo y un atributo deseable por todos y para todos, única estrategia de sanación, así como lo fuera el estrés postraumático para los veteranos de Vietnam (Theidon, 2004). Estados Unidos globalizando psiquiatría, cuando las culturas locales, regionales y ancestrales tienen múltiples formas de reparación y tránsito del trauma. Es más, cuentan con definiciones muy diversas de lo que es un hecho traumático. En uno de mis trabajos de campo los indígenas wayuu se quejaban de los tratamientos psiquiátricos y psicológicos recibidos por parte de las entidades gubernamentales

en ocasión de la entrada paramilitar, pues sus sueños recurrentes del muerto pidiendo que se encontrara su cuerpo para descansar en paz, no correspondía a un hecho traumático, sino a una comunicación efectiva con el espíritu del muerto y por consiguiente debía según su mundo de vida, ser tramitado de otra forma. Sus atributos culturales se vuelven trauma al ser leídos desde la medicina occidental (Ochoa Sierra, 2011).

Políticas como las implementadas en la Argentina posdictadura, que constituyeron una lucha contra el olvido, se vistieron como epistemologías dominantes para ocultar el verdadero cuerpo de la memoria: polisémico, ficcionado, contradictorio, de perpetradores, de víctimas, de apáticos, memorias rivales que se componen también de silencios, omisiones, olvidos (Jelin, 2005).

Entre la memoria y el olvido se teje un hilo inseparable. No puede afirmarse la hegemonía de una sobre otra, pues siempre están imbricadas, son las dos fases de una hoja delgada con base neuronal. Hay memorias necesarias y olvidos que permiten vivir juntos, pero la constante asociación de la memoria con el conflicto armado y los derechos humanos encajonó a la palabra en una categoría geopolítica definida por expertos (Castillejo, 2007). Día a día hacemos memorias, creamos realidad sacralizando pasados, imaginando futuros, deificando el recuerdo de los muertos de quienes guardamos su estampita en nuestras pertenencias personales. Los tiempos se mezclan y parecen vivencias, pero la memoria es frágil, el lenguaje humano es motivado por el instante y su sustrato es indiscutiblemente bioquímico, es decir, siempre estaremos tratando con la materia lábil de los sueños que se consigna en soportes de congelación de la memoria y se pone a marchar en las dinámicas de la comunicación.

En el posconflicto se imponen la embriaguez y la evangelización judeo-cristiana. Estas son maneras de recomenzar la vida dejando atrás las experiencias

traumáticas y procurando ensoñación. Por lo tanto reinventarse en clave poética debería ser un derecho a reivindicar de la mano de aquel que promulga la necesidad de “hacer memoria” y comunicarla; pues las memorias colectivas son mitos que han de tener un tratamiento similarmente poético, que se recrea y reinventa cada vez que se le relata.

Los relatos que no hallan posibilidad de ser reconstruidos desde marcos de referencia individuales y colectivos pasan a ser dominio del olvido. Pero existe también otro tipo de olvidos que obedecen a silenciamientos, temores, represiones agenciadas, y ahí es donde la memoria reclama espacio, en los contextos en los que la palabra esta atrincherada por la amenaza constante del terror o de la burocracia que filtra las verdades que se publican. Acá entramos con la etnografía audiovisual, la escritura de diarios, las cámaras, la puesta en escena y la posibilidad de la ficción como estrategia narrativa para mediar las memorias prohibidas, las mentiras de película que parecen verdades y no amenazan tanto como la verdad periodística en una sociedad acostumbrada al show.

Según Jelin (2001), la verdadera angustia sobre la memoria radica en la inminencia de la posibilidad del olvido, ligado a un proceso que ha cimentado la modernidad: la construcción de identidades monolíticas que después vienen a ser asociadas con una idea de “nación” compartida, como una bola compacta y sin porosidades:

“Hay aquí un doble peligro histórico: el olvido y el vacío institucional por un lado; la repetición ritualizada de la historia trágica del horror por el otro. Ambos obturan las posibilidades de creación de nuevos sentidos y de incorporación de nuevos sujetos.” (Jelin, 2005; 237).

No puede haber algo así como una Memoria Histórica y oficial y en cambio varias colectivas. No se aísla a los humanos de la cultura para permitirles pensar individualmente y después de les devuelve a ella para que se dejen permear de las realidades compartidas. Son procesos múltiples, mutables, infinitos. Como propone Todorov (Blair, 2005) la memoria se mueve entre la sacralización y la banalización. La inscripción de monumentos y lugares para recordar, los objetos que atesoramos de otros, pedazos de pasado enmarcados una vez y para siempre, políticas patrimoniales que resguardan a la tradición de la contemporaneidad, no corresponden exclusivamente a la memoria, sino a la política de memorializar, volver algo memorable, y definir su sentido de interpretación (Schindel, 2009).

Esta política de la memoria más no memoria, se vuelva la perpetración de la estética del terror, el recuerdo como momificación del trauma, la desesperanza anclada al pasado condicionado narrativamente, la victimización de la población reemplazando la categoría de ciudadanía y finalmente la continuación de una guerra política que posiciona “encrucijadas de poder” (Allier, 2008). Esos portadores legítimos de la memoria (Schindel, 2009) en los sectores dominantes y en los populares, oscurecen los olvidos y los silencios pues negociar dolores es todavía un ejercicio administrativo que no pasa por procesos sociales efectivos de tramitación del daño.

Como organización que gestiona proyectos de antropología colaborativa o incluso comunicaciones para la transformación social, nos interesa poner en evidencia la estructura de los discursos (Castillejo, 2007) en las que son posibles las reconstrucciones y mediaciones del testimonio de las víctimas, ya que estas se enmarcan en geopolíticas de la memoria definidas por comisiones internacionales de la verdad y por tanto los condicionamientos estéticos que los validan están

dictaminados de antemano por agentes de colonización administrativa que estandarizan las estéticas del dolor que llegan a la esfera pública.

Es importante en esta reflexión metodológica describir la situación política y las ataduras estructurales en las que se inscribe la palabra, el relato, la creación de narraciones, la puesta en escena y la estética a través del lenguaje audiovisual y sus mediaciones, pues las intenciones de transformar a través de proyectos de creación y comunicación se truncan cuando se omiten agentes de influencia colonial que pesan sobre la cultura en la que inscriben las estéticas.

Por una contraestética del terror

“Hasta cierto punto todas las sociedades viven formando ficciones como realidad.

Lo que distingue a las culturas del terror es que el problema epistemológico, ontológico y por demás puramente filosófico de la realidad –ilusión – certeza – y – duda, se convierte en infinitamente más que un problema “meramente” filosófico. Se convierte en instrumento de alto poder para dominación y un medio principal de práctica política” [...] La única manera en que podían vivir en un mundo tan aterrador, observa, es inspirando ellos mismos terror” (Taussig, 199:29).

Desarrollando su propuesta de crear narraciones audiovisuales a partir de referencias autobiográficas que reflejan figurativamente o alegóricamente los acontecimientos colectivos de los barrios, el método etnográfico del grupo de antropología visual Pasolini en Medellín durante casi una década, trabaja bajo el axioma arte y cultura para desarmar mentes. El debate para la contraestética del terror pasa por un nuevo reconocimiento de la memoria desde relatos que no cuestionan la verdad o la mentira, pero que se ocupan de las interpretaciones de los participantes. Vamos de la memoria colectiva a las memorias individuales.

La memoria colectiva no es vista para todos los autores como una imposición. Halbwachs la define como aquello común al grupo, que refuerza la cohesión social para construir lo que él denomina comunidad afectiva, que no apela a la verdad, sino a la negociación de múltiples memorias individuales. Para Pollak (1989) estas disputas entre memorias subterráneas y memoria oficiales es un entramado complejo, donde más que olvidos se propician silencios prolongados que esperan el momento oportuno para ser enunciados; incluso el nazismo que ha sido tan trabajado, estudiado, representado, retratado, aun guarda silencios, que constituyen las memorias clandestinas o inaudibles de un grupo social (Pollak, 1989). En esta medida, el encuadramiento de la memoria se hace desde la representación que tenemos de nosotros mismos; es una negociación y una amalgama entre lo individual y lo colectivo. Si se busca la verdad homogénea se presume que la diversidad testimonial proveniente de múltiples actores (perpetradores, víctimas, Estado, empresarios, Fuerzas Armadas, sociedad civil) apunta a la falta de autenticidad de los hechos. Pero como dice Rieff (2012) "(...) al pensar en la historia, la verdad tiene muchas posibilidades de infundir temor" (Rieff, 2012; 22). Según este autor, las reclamaciones por la memoria que han enardecido a tantos pueblos y los ha llamado a la lucha por sus reivindicaciones, los países obsesionados con la archivística y la memoria como Estados Unidos, son arsenales de armas para continuar la guerra o guardar una tensa calma esperando el momento de una nueva afrenta para estallar.

Bajo esta premisa proponemos la memoria sensitiva, que rompa con el logocentrismo, que apele a algo más que una explicación racional y politizada de lo vivido. Elicitar desde el gusto, la imagen, los olores y los sonidos (Ardevol, 2009), captar percepciones sensoriales de lo que se ha vivido, donde habita lo más íntimo del ser humano, lo no traducible que viene desde las percepciones creadas que hacemos de nosotros mismos y de nuestra realidad. El cine y el documental son expresiones que logran captar estas emocionalidades (Pollak,

1989) y a las que nosotros recurrimos con la finalidad también de que surjan relatos propios, cotidianos, frescos. Nuevas estéticas de la representación más cercanas a las realidades e interpretaciones de quienes las vivencian.

Como nada es perenne, ni cuando se pretende la conservación museográfica, preferimos conservar tradiciones desde la memoria oral, y esta, sujeta al vaivén de la palabra y las interpretaciones, así que conserva algo esencial de los relatos identitarios, pero se renueva de forma permanente. Ejemplo de ello son los mitos, que si bien transmiten de generación en generación afirmaciones colectivas, son siempre reeditados de acuerdo a las experiencias que se vayan introduciendo en la cultura. En el documental Resistencia en la Línea Negra del antropólogo visual Pablo Mora (2012), realizado con dinámicas participativas con los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, se requirió un ritual para bautizar las cámaras e introducirlas en la cultura y a partir de un mito se generó el origen de los equipos necesarios para el documental con las entidades correspondientes. Así, el bautizo de las cámaras y el mito fundante de las misas recrea elementos materiales e inmateriales en esa cultura. Es la identidad que se hace en el instante para dialogar con la tradición. Más que relatos factuales, lo importante es la interpretación que de ellos hacen los sujetos, el sentido de su acción: allí radica lo importante en términos metodológicos para descubrir las múltiples motivaciones, sentidos, interpretaciones y justificaciones con que rodeamos los conflictos sociales, y es en esa ruta donde buscamos soluciones posibles y no totalitarias, comprendiendo que las memorias son también experiencias individuales de culpa, de reorganizar la vida social, de seguridad (Pollak, 1989).

El peligro acá es el de estetizar el horror [...] debemos entender que al lado mismo se esconde la poética seductora del fascismo y la fuente imaginativa del terror y la tortura profundamente incrustada en nosotros. Esta sería la



verdadera catarsis, el gran contradiscurso cuya poética debemos ponderar en el terreno político que hoy se desvela urgentemente; la forma en lo que todo atrae y seduce en la iconografía y sensualidad del submundo se convierte en su propia fuerza para subvertirse a sí mismo. [...] Pero es con esta poética que debemos desarrollar la política cultural apropiada para nuestra época. (Taussig, 1987: 20).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allier, E. (2009). Lugar de memoria: ¿un concepto para el análisis de las luchas memoriales? El caso de Uruguay y su pasado reciente. *Cuadernos del Claeh*, (96-97), 87-109.
- Ardèvol, E. (2009). *Las técnicas de los sentidos: transformaciones de la práctica antropológica*. Conferencia, Buenos Aires, Instituto de Desarrollo Económico y Social IDES, 7 de octubre. [En línea] Disponible en: http://eardevol.files.wordpress.com/2009/11/tecnicas_sentidos_ides.pdf [Consultado el 15 de marzo de 2014].
- Blair Trujillo, E. (2005). Memorias de violencia, espacio, tiempo y narración. *Controversia*, (185), 10-19.
- Cataño, J. L. (2012). Narraciones e imágenes para una etnografía creativa. En: Espinoza, N; Góngora A. y C. Tapias (comp), *Nuevas Antropologías Colombianas. Experiencias metodológicas* (pp.96-120). Montería: Ed. Zenú.
- Castillejo, A. (2007). La globalización del testimonio: historia, silencio endémico y los usos de la palabra. *Antípoda*, (4) 76-99.
- Franco, V. L. (2003). Violencias, conflictos urbanos y guerra civil: el caso de la ciudad de Medellín en la década del noventa. En: *Violencias y conflictos urbanos: un reto para las políticas públicas* (pp.59-110). Medellín: IPC, Instituto Popular de Capacitación.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI de España Editores / Siglo XXI de Argentina Editor.

- Jelin, E. (2003). Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales. *Cuadernos del IDES* Instituto de Desarrollo Económico y Social, No 2.
- Jelin, E. (2005). Exclusión, memorias y luchas políticas. En D. Mato (comp), *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas* (pp.219-239). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- [En línea] Disponible en:
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Jelin.rtf>
[Consultado el 16 de abril de 2012].
- Mora, P., & Colectivo Zhigoneshi (2012). *Resistencia en la línea negra*. Colectivo Zhigoneshi, Confederación Indígena Tayrona, Organización Gonawindua Tayrona (Video documental).
- Ochoa, S. (2011). *Horror sin nombre. Impacto de la entrada paramilitar en territorio wayuú*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Pollak, M. (1989). Memoria, olvido, silencio. *Estudos Históricas*. 2 (3), 3-15. Rio de Janeiro. Esta traducción es de uso interno de curso de pos grado en Antropología de la Memoria y la Identidad. Maestría en Historia y Memoria de la UNL. Traducción de R. Oliveira (Texto publicado originalmente en portugués).
- Rappaport, J. (2007). Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración. *Revista colombiana de antropología* (43).
- Rieff, D. (2012). *Contra la memoria*. Barcelona: Debate.



Schindel, E. (2009). Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano.

Política y Cultura, (31), 65-87.

Taussig, M. (1987). Cultura del terror-espacio de la muerte: el informe Putumayo

de Roger Casement y la explicación de la tortura. *Amazonía Peruana*, 8

(14).

Theidon, K. (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado y la política de la*

reconciliación en el Perú. Lima: IEP Ediciones.