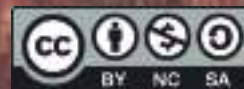


IMÁGENES EN LA BÚSQUEDA DE OTROS SENTIDOS DE LA HISTORIA DEL PRESENTE

Artículo de reflexión

DOI: 10.14483/udistrital.jour.c14.2015.3.a03

SECCIÓN
CENTRAL



Catalina Cortés Severino

Universidad de los Andes / corteseverino@gmail.com

Profesora de cátedra en la Universidad de los Andes (Colombia). Antropóloga, doctora en Antropología, Historia y Teoría Cultural del Istituto Italiano di Scienze Umane del' Università di Siena, Italia.

- ◀ “Paisajes Afrocaucanos: la caña de azúcar, la finca tradicional y los afectos alimenticios”. Proyecto Imperativos Verdes Campesinos 2014 - 2015, CEEP - Centro de Estudios en Ecología Política. Fotografía: Camila Camacho

Cortés, C. (2015). Imágenes en la búsqueda de otros sentidos de la historia del presente. Calle14, 11 (16) pp. 34 - 45

IMÁGENES EN LA BÚSQUEDA DE OTROS SENTIDOS DE LA HISTORIA DEL PRESENTE

RESUMEN

La relación entre memoria y democracia, promovida en las últimas décadas por algunos Estados, se basa en las ideas de “justicia”, “reconciliación” y “reparación” dentro de marcos planteados institucionalmente que buscan el consenso, la “normalización” y el “cierre” de la crisis que se ha vivido. Me interesa en particular acercarme desde una perspectiva crítica –a través de la función de las imágenes en la creación de sentido y producción de conocimiento– a este momento transicional para explorar los huecos, los residuos y las fallas del discurso de normalización social y política que lo componen.

PALABRAS CLAVES

Imagen-tiempo, memoria, violencia, procesos transicionales, políticas del tiempo y de lo visual.

KAWAIKUNA MASKASPA SUGNEGTA KAUSAIMANDA

SUGLLAPI

Kai iskai kawachikuna llullai; kausai rurankuna kai watakunapi maikakuna Kawaspa imam rurangapkunkuna “ Allilla Kuusangapa tukuikuna” kunaoramanda Tukuikunawa chasa ruranakuni kai rijú kawariska tukurrengapa. Nuka munare iachanga imasa cunawarra rurangapa kankuna, Kawangapa Atun llike, man ministikakunata sitaska imasam parlangapakankuna Tukui kunata.

IMA SUTI RIMAI SIMI:

Kawai- kausai- llullai- jiru kausai- kunaorra- tukui kawankuna.

IMAGES IN THE SEARCH OF OTHER MEANINGS OF PRESENT HISTORY

ABSTRACT

The relationship between memory and democracy, promoted in recent decades by some governments, is based on the ideas of “justice”, “reconciliation” and “repair” within institutional frameworks that seek consensus, “normalization” and a “closure” for the crisis that has occurred. I am particularly concerned with approaching from a critical perspective –through the role of images in the creation of meaning and production of knowledge– this transitional moment, in order to explore the gaps, residues and failures in the discourse of social and political normalization that composes it.

KEYWORDS

Image-time, memory, violence, transitional processes, policies of time and the visual.

IMAGES DANS LA RECHERCHE D'UN AUTRE SENS DE L'HISTOIRE DU PRÉSENT

RÉSUMÉ

La relation entre la mémoire et la démocratie, promue au cours des dernières décennies par certains états, est basée sur les idées de la «justice», la «réconciliation» et la «réparation» dans des cadres institutionnels qui recherchent le consensus, la «normalisation» et la «fin» de la crise qui a eu lieu. Je suis particulièrement intéressé par une approche à partir d'un point de vue critique –grâce à la fonction des images dans la création de sens et la production de connaissances– de cette période de transition pour explorer les interstices, les déchets et les échecs du discours social de la normalisation politique qui s'y trouve.

MOTS CLÉS

Image-temps, mémoire, violence, processus de transition, politiques du temps et du visuel.

IMAGENS NA BUSCA DE OUTROS SENTIDOS DA HISTÓRIA DO PRESENTE

RESUMO

A relação entre memória e democracia, promovida nas últimas décadas por alguns Estados, se baseia nas ideias de “justicia”, (justiça), “reconciliación” (reconciliação) e “reparación” (reparação) dentro dos marcos planejados institucionalmente que procuram o consenso, a “normalización” (normalização) e o “cierre” (Fecho) da crise que se tem vivido. Interessa em particular aproximar-me a través da função das imagens na criação do sentido e produção de conhecimento a este momento transaccional para pesquisar os buracos, os resíduos, e as falhas do discurso da normalização social e política que a compõem.

PALAVRAS CHAVES

Imagem-tempo, memória, violência, processos transacionais, políticas do tempo e do visual.

Recibido 15/06/2014
Aceptado 10/11/2014

“Las nociones de memoria, montaje y dialéctica están ahí para indicar que las imágenes no son ni inmediatas, ni fáciles de entender. Por otra parte, ni siquiera están ‘en presente’, como a menudo se cree de forma espontánea. Y es justamente porque las imágenes no están ‘en presente’ por lo que son capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la memoria en la historia”

Georges Didi-Huberman

En las últimas décadas el concepto de memoria en América Latina se ha constituido en un principio de conocimiento y un terreno de lucha política en la democratización de los países. Por ejemplo, en el proceso que llevó de las dictaduras a la “democracia” en Chile y Argentina, y, en Colombia, en la búsqueda de salidas al conflicto armado interno a través de acuerdos de paz. Una aproximación a estos procesos ha sido la de entender las principales instituciones encargadas de llevar a cabo estos arreglos como entidades históricas (Das, 2008) y filosóficas (Derrida, 2002) que están definiendo y proponiendo concepciones temporales (dictadura-posdictadura, conflicto-posconflicto, apartheid-posapartheid) y, consecuentemente, ciertas políticas del tiempo, no solo hacia el pasado sino también hacia la construcción de futuro dentro de ciertos significados, deseos y sentires. En investigaciones anteriores quise examinar la relación entre memoria, redemocratización y neoliberalismo que actualmente opera en Colombia como fuente de normalización social y política a través de las ideas de “justicia”, “reconciliación” y “reparación”, dentro de marcos planteados institucionalmente, articulados a la idea del consenso, la “normalización” y el “cierre” de la crisis que se ha vivido. Me interesa, en particular, acercarme desde una perspectiva crítica a este momento transicional para explorar los huecos, los residuos y las fallas en el discurso de normalización social y política que lo componen, a través de la función que tienen las imágenes en la creación de sentido y producción de conocimiento.

Este artículo parte de un trabajo que realicé para un proyecto de investigación institucional consistente en la recolección y clasificación de fotografías de fotoreporteros –aparecidas en los principales periódicos y revistas nacionales– que estuvieran relacionadas con la documentación del conflicto nacional. El propósito de esta investigación visual era hacer que las fotografías dijeran algo, y que ese algo hiciera parte de la memoria nacional. Las fotografías debían contar una historia que “abriera los ojos de la gente”, o dispusiera a las personas “para hacer que vieran” lo que se asumía no habían visto antes (Poole, 2010). A partir de allí surgió la necesidad de pensar las imágenes más allá de su representación, es decir, dejar de entenderlas como “registro fiel” de lo que sucedió o como piezas para la “reconstrucción” de dicho pasado, para llegar a repensar con ellas los sentidos de la historia del presente. Aproximarse a esas imágenes, no a

modo de ilustradoras de lo que ha sucedido, sino desde sus bordes, buscando lo que esta atrás de ellas y lo que ocultan.

Desde esta perspectiva, quiero centrarme aquí en la fotografía de archivo, especialmente la incluida en periódicos y revistas. El trabajo que realicé consistió en un recorrido por varias de estas fotografías y por los usos que se les ha dado como documentos del conflicto armado colombiano. Mi recorrido siguió con algunos trabajos de artistas que han utilizado las fotografías de archivo periódicas para resignificarlas y ponerlas en diálogo con otros contextos y sentires. Es el caso de *Dar la cara* y *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo y *Haga como que...* de Zenaida Osorio.

Quiero aclarar que me interesa detenerme en la fotografía documental ya que esta sigue siendo considerada como la imagen con más efecto de realidad, a la vez que revela el poder del medio para transmitir la facticidad de los acontecimientos históricos. Pero mi discusión no va hacia si estas imágenes están representando “bien” o “mal” la realidad que están documentando o si la deberían documentar de otras formas, sino que busco un acercamiento a los efectos y afectos que generan las imágenes, una exploración de cómo podemos ver lo que estas ocultan, lo que queda en sus bordes y los llamados que estas nos pueden evocar. Al mismo tiempo se trata de pensar en las posibilidades que nos abren las imágenes –como por ejemplo en los trabajos de José Alejandro Restrepo y Zenaida Osorio– para repensar otras relaciones temporales y afectivas, para lograr la creación de otras realidades, a diferencia de entenderlas como simples documentos que nos ilustran lo que sucedió, “la realidad del evento”. Es decir, quiero salirme de entender las fotografías que vemos diariamente en los periódicos y revistas como meras formas de ilustración o representación, a cambio de lograr darles otras texturas y sentires.

Esta posición me ha permitido ver las múltiples y complejas relaciones que se establecen entre la imagen y el tiempo, y las posibilidades que da esta relación para pensar otras temporalidades y, en consecuencia, otras relaciones con nuestro devenir y nuestros pasados. Quiero salirme de entender simplemente las imágenes como formas de fijación de la realidad, de un pasado que se puede nombrar, significar y reconocer fácilmente a cambio de poder encontrar las huellas, las fracturas y los residuos que conforman nuestro presente.

La necesidad de realizar este “giro icónico” (Moxey, 2009) –me refiero al hecho de entender a las imágenes más allá de una representación de la realidad, como presentación, las imágenes como capaces de crear otra realidad y generar pensamiento crítico– fue impulsada por mi trabajo en un proyecto donde me tocó “clasificar” fotografías de los principales periódicos y revistas del país para después construir una narrativa visual del conflicto armado. La principal tarea era encontrar fotografías que correspondieran a los hechos:

por ejemplo, si se trataba de las modalidades de violencia del conflicto armado, había que encontrar fotografías que mostraran asesinatos selectivos, masacres, secuestros, entre otros crímenes. Si se trataba de daños causados por el conflicto armado, había que ilustrarlos con fotografías que mostraran mutilaciones, familias desplazadas, infraestructura bombardeada, etc. Así con los actores armados y otros aspectos del conflicto interno. Durante toda la búsqueda y clasificación, era importante tener presente la alineación y sincronización de los eventos, es decir, la necesidad de narrar desde una lógica explicadora. Al hablar de los hechos históricos, las fotografías querían proporcionar la estabilidad y la localización con las cuales la memoria se puede recuperar y rehabilitar como base para la reconciliación y la sanación (Poole, 2010).

Al abrazar la promesa ilusoria de que la fotografía puede, de alguna manera, trascender tiempo y lugar, las suposiciones acerca de su universalidad o “facticidad” también rozan la capacidad que esta tiene para crear una distancia escéptica entre quien ve y lo visto. Observada desde tal perspectiva, la fotografía parece inevitablemente ligada al dilema del sujeto moderno como incapaz de responder al mundo que habita, en tanto que el mundo siempre se percibe como una representación o imagen de lo que ya ha pasado (Poole, 2010).

En esas “historias de razones profundas” y “coordinadas precisas” se despliega un trabajo de la memoria que pretende responder al deber de recordar por recordar: al deber de recoger en un único archivo lo que (se asume que) realmente pasó, para legárselo tal cual a la posteridad (Quintana, 2013). Como nos lo recuerda Didi-Huberman en su libro *Imágenes a pesar de todo*, las imágenes nos pueden ayudar a repensar la historia críticamente. Las fotografías de tipo documental que son las utilizadas por los medios y algunas veces también por las ciencias sociales como documentos históricos, tienen que ser vistas más allá de si están documentando y representando totalmente el “hecho”, de si están mostrando verdaderamente lo que sucedió o no, porque esto llevaría a clasificarlas en fotografías que sirven cuando están mostrando “correctamente” lo representado, o en fotografías que no sirven, cuando no lo están haciendo. Una fotografía nunca va a mostrarnos totalmente el acontecimiento; siempre será un pedazo, un fragmento, un trazo de esa realidad. De ahí la necesidad de situar las imágenes (acá centrándonos en la fotografía) en otro lugar aparte de como simples “documentos de la realidad” para repensar otros sentidos del presente.

Desde acá me comenzaron a surgir varias preguntas: ¿Esta búsqueda de fotografías y su correspondencia con las diferentes clasificaciones logra capturar, significar y reconocer ese pasado que se pretende reconstruir? ¿Esas correspondencias entre fotografías y hechos en qué forma están complejizando el pasado y su articulación con el presente y el futuro? ¿Qué narrativas del conflicto armado están abriendo y cuáles están cerrando? ¿Dónde quedan los residuos,

fracturas y las huellas que no son visibles y no se pueden materializar a través de estas correspondencias? Y ¿a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen?

Comencé a aproximarme a otras formas de entender las imágenes de archivo que producen los medios a través del trabajo de algunos artistas que dejan ver el potencial que estas encierran más allá de ser simples ilustradoras de pasados ya significados y que hay que recordar solamente de una forma. En las obras que relataré se abren espacios para que el pasado sea interpretado fuera de significados cerrados y totalizadores que no permiten el cuestionamiento y la transformación.

El artista colombiano José Alejandro Restrepo se aproxima a la naturaleza como representación alegórica de la historia, de modo tal que ninguna categoría histórica existe sin sustancia natural y ninguna sustancia natural existe sin su filtro histórico (Benjamin, 1997). Por ejemplo, en su instalación *Musa paradisiaca* (1993-1996) combina racimos de bananos con televisores que penden de ellos; en sus pantallas se pueden ver las imágenes en paralelo de una pareja desnuda en medio de fértiles platanales, y otras de masacres ocurridas en la zona bananera. En medio del olor a podredumbre de los bananos después de varios días de exposición, emerge el fantasma decadente y violento de este fruto (Roca, 2001: 50). En esta obra, Restrepo hace visibles la sedimentación y yuxtaposición de violencias históricas a través del cultivo del banano, remontándose desde la época de la United Fruit Company en Ciénaga, Magdalena, hasta la situación actual de la región bananera de Urabá, ambos momentos compuestos por historias de terratenientes, masacres, sindicatos, explotación y capital extranjero. Esta instalación es un “trabajo de memoria” sobre la violencia desde la experiencia histórica que rodea las plantaciones de banano, una aproximación sensorial donde el olor del banano en descomposición es una alegoría de esa “ruina” que nos remite a las violencias sedimentadas y continuas ligadas a las plantaciones bananeras en Colombia. El trabajo de Restrepo abre varios espacios para repensar “el hacer Historia” y torna explícito el potencial del arte crítico en esta tarea. En su obra, la construcción histórica no solo pertenece a los historiadores, pues trabajos como el suyo “hacen historia” desde otras perspectivas, desde los sentidos. En *Musa paradisiaca* se hace visible la interposición de violencias (material de archivo, imágenes de cuerpos y frutas en descomposición) para resignificar y reconstruir ese capítulo de la historia del país, y, al mismo tiempo, se ponen de manifiesto los mecanismos formales de construcción de esa Historia.

La obra de Restrepo abre varios espacios para repensar “el hacer memoria” y el potencial de las imágenes en esta tarea. Su “hacer memoria” parte

“Paisajes Afrocaucanos: la caña de azúcar, la finca tradicional y los afectos alimenticios”. Proyecto Imperativos Verdes Campesinos 2014 - 2015, CEEP - Centro de Estudios en Ecología Política. Fotografía: Camila Camacho. 2014 ►







del hacer aflorar la experiencia histórica, es decir, los sentidos (el oler, el ver, el oír) como registros y testigos (Serematakis, 1996). *Musa paradisiaca* visibiliza la interposición de violencias a través de material de archivo de las masacres de las bananeras en Ciénaga y Urabá, imágenes de una pareja en el paraíso, bananos en descomposición, y, a través de este montaje, resignifica y reconstruye esa parte de la historia del país. De esta manera, no solo está resignificando y deconstruyendo la Historia sino que al mismo tiempo introduce la evidencia de los mecanismos formales de construcción de esa Historia.

La última obra de Restrepo, *Dar la cara* (2013), consistió en un periódico de artista, la proyección de un video y un coloquio. Aquí, el artista reflexiona sobre la configuración de un “rostro del mal” a través de imágenes de periódicos, imágenes de criminalística y el montaje que realiza con estos archivos. En el video, multitud de rostros de paramilitares desmovilizados aparecen a gran velocidad en planos variados de ellos, donde aparecen el nombre, la cédula, el alias y el bloque al que pertenecían, ayudando a configurar un horizonte sobre la ideología y configuración de un “rostro del mal”. En el periódico hace un collage con fotografías de víctimas y victimarios del conflicto colombiano, bandoleros de los años de la Violencia, peregrinaciones religiosas, carteles de los más buscados, además de imágenes de Cristo y de santos, citas de la Biblia, artículos de prensa y fragmentos de obras literarias. El resultado es un inquietante conjunto de imágenes y textos en el que el artista pone de manifiesto el rostro como fascinación y como herramienta para regular comportamientos sociales. Discursos frenológicos clásicos de la representación pictórica, discursos eugenésicos y de criminalística, comentarios de personajes políticos colombianos de ayer y de hoy que vinculan el comportamiento a la clase y esta a la raza, es decir: discursos en los que se apunta a definir y categorizar al criminal, para producir una figura identificable y reconocible del mal.

De esta manera articula la configuración del rostro, la violencia en Colombia, la religión y los medios de comunicación. El significado parte de la pregunta de qué pasa cuando uno se enfrenta a la mirada del otro, a ese cruce de miradas, a ese duelo de miradas, a ese dar la cara. Restrepo explica que “lo que busca es, en términos de antropología, plantear la pregunta de cómo interpretar la verdad, la moral, la conducta y la ética a partir del rostro”. Ranciére (2010: 96) nos recuerda que “si el horror” puede ser hoy en día banalizado no es porque veamos demasiadas imágenes de cuerpos sufrientes en él, sino porque “vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra” (97).

Las imágenes (acá las imágenes-rostro) son utilizadas para pensar, por lo que su atribución a alguien o algo se torna irrelevante. Son un término que media entre las cosas y el pensamiento, entre lo mental y lo no mental. Las imágenes permiten la conexión. Como herramientas de pensamiento, su potencial de

producción de valor requiere que sean usadas creativamente, es decir, entenderlas por su capacidad de generar significado, y no simplemente de transmitirlo (Buck-Morss).

Las concepciones de lo histórico desde estas obras se acercan a un entendimiento de una temporalidad múltiple y fracturada donde los significados cerrados y totalizadores no tiene cabida; por lo cual, al pensar en el momento coyuntural colombiano en el que el “tema de la memoria” ha comenzado a tener un espacio político y ético dentro de la llamada “justicia transicional” o “posconflicto”, principalmente dentro la escena que reclama las violaciones de los Derechos Humanos, estas obras nos hacen reflexionar sobre la imposibilidad de la construcción de un relato “completo”, “uniforme” y “total” al reclamar y visibilizar las fracturas y residuos que permanecen a través de las memorias en cuerpos, rostros y lugares. Así, las imágenes pueden cumplir el papel de desestabilizar el modelo narrativo lineal de representación y escapar de los órdenes y selecciones que les han sido impuestos.

En *Haga como que...*, Zenaida Osorio, a través de un trabajo de recolección de archivo en los principales periódicos del país, encuentra cómo la violencia sexual contra las mujeres es representada a través de la misma imagen o imágenes muy parecidas. Siempre son mujeres con los ojos morados, tapándose la cara o de espalda, dejando ver los golpes, o con la mirada hacia abajo y despeinadas. Aquí, a diferencia del trabajo de Restrepo, el rostro no da la cara, está tapado, escondido, no se puede dejar ver. A través de su recorrido por estos archivos periodísticos, Osorio da cuenta de la necesidad del fotomontaje periodístico de crear esa imagen “real”, esa necesidad de ilustrar el acontecimiento por medio de la imagen. Ella dice que en relación con la representación de la violencia sexual a las mujeres “se producen fotos para no mostrar sino para ocultar la identidad de una persona; las fotos ilustran verbos como golpear, jalar, tocar. Se documenta ocultando, con fotos de espaldas, encuadres que eliminan, poses que encubren, ángulos que ocultan. Si miramos con atención, estos fotomontajes utilizados por los medios construyen modos de mostrar altamente estereotipados. En aras de la objetividad, en la edición periodística se evidencian procedimientos como el corte, el recorte, el trucaje, la desaparición o la adición de elementos, usados con frecuencia en la producción de imágenes fotográficas artísticas”. Acá la imagen produce realidad. Así, la apuesta de Osorio en este trabajo no es solo mostrar como son construidas la imágenes, sino también dejar ver la necesidad de producir otras miradas y otras imágenes que cuestionen los estereotipos y complejicen la relación entre violencia, cuerpo y memoria, además de la gran necesidad de repensar cómo se construye esa visualización de los hechos violentos y las consecuencias que estas pueden tener.

En esa línea, el proyecto de Libia Posada *Evidencia clínica II* nos deja ver esas otras miradas e imágenes que pide Zenaida Osorio, ya que la artista retrata los rostros femeninos del maltrato y los exhibe en medio

de los retratos de los próceres de la patria que adornan las paredes del Museo Nacional y el Museo de Antioquia, como reiterando que eso ha sucedido repetidamente a lo largo de la historia nacional. “¿Si estas son mujeres que produce la sociedad, por qué no van a estar en los museos históricos?”, pregunta la artista. Son fotografías de mujeres que han sido víctimas del abuso y las golpizas; mujeres que ya hicieron el duelo por lo sucedido y quieren contarlo, quieren poner su rostro como testimonio del dolor de tantas otras. Son mujeres con nombres y apellidos que trabajaron con la artista por más de un año. Con esta obra, la artista suscita inquietud en las miradas al hacer presente la violencia de género, la construcción de la Historia y de esas ausencias que la conforman pero que están ahí, latiendo, y haciendo nuestro presente. Mujeres capaces de dar la cara y cuestionar las violencias históricas, estructurales y cotidianas.

*

En este artículo mi énfasis ha sido enfatizar en la imagen y en las posibilidades que se pueden abrir desde allí para repensar los sentidos de la historia del presente. El aproximarme a lo temporal a través de la imagen dialéctica de la que nos habla Benjamin me ha llevado a una acercamiento no narrativo ni textual de la historia, sino, en su lugar, a la historia abordada a través de imágenes, donde la interposición de tiempos y los seguimientos a las huellas, lo que queda detrás, al lado o por fuera de la imagen nos van evocando esas fisuras y fragmentos que componen las memorias. La imagen dialéctica hiere la forma lineal del tiempo al interrumpir la continuidad de las lógicas de representación de una historia lineal y crear de esta manera otras posibilidades de historia, donde existen otros posibles futuros pasados, es decir, otras formas de pensar, sentir y relacionarse con el pasado, el presente y el futuro. Esto nos lleva también a reconocer esas imágenes y fragmentos que no se pueden encontrar del pasado y a imaginarlos bajo otras relaciones y posibilidades dentro de las múltiples coexistencias temporales.

Los trabajos que nombré pretenden interrumpir la configuración de espacios y tiempos y crear otras reconfiguraciones de la mirada, la escucha, el silencio y lo dicho (Rancière, 1996). Una propuesta que parte del “giro estético” del que nos habla Franco (1999), donde se puede crear un espacio que permite entrar “en las fisuras de la realidad” y revelar las profundas huellas que todavía permanecen, al igual que los posibles espacios para una nueva “división de lo sensible” (Rancière, 1996). La articulación entre política y estética en este trabajo se basa, cómo lo expresa Rancière, en lo político como forma de conformación de lo sensible, es decir, donde la *distribución de lo sensible* tiene que ver con la delimitación de espacios y tiempos, de lo visible y lo invisible, el habla y el ruido, que simultáneamente determina el lugar y “lo que está en juego” de lo político. Rancière nos demuestra que no se pueden entender por separado la política y la estética, al tratar la diferencia entre *policía* y política: la primera es un orden de lo visible y lo decible, que hace que tal actividad pueda ser vista y que tal otra

no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido. En cambio, la política redistribuye la configuración policial de lo sensible, haciendo que se manifieste la parte de lo que no tienen parte. Así, las políticas y estéticas de la memoria están totalmente entrelazadas con las formas en que lo sensorial y las corporalidades registran, testimonian y configuran las gramáticas del sentido de lo temporal, al mismo tiempo que desconfiguran las que ha establecido la *policía*. La experiencia sensorial como la base de lo político permite la redistribución de relaciones entre cuerpos, espacios, imágenes y tiempos.

Termino con un llamado al futuro o futuros de las imágenes para que se porten más como devenir que como historia. Esto nos lleva a reconocer esas imágenes y fragmentos que no se pueden encontrar en el pasado y a imaginarlos dentro de otras relaciones y posibilidades, dentro de múltiples coexistencias temporales. Parto de la necesidad de acercarme a las imágenes no a través de la búsqueda incesante de su totalidad y plenitud, sino más bien mediante una generación de sentidos a través del olvido, el recuerdo y la imaginación. La imaginación consiste en trabajar con esos fragmentos de la experiencia, de las memorias, del tiempo en sí y ensamblarlos de diferentes maneras para que permitan un cuestionamiento de la realidad más allá de las “presencias” en interacción con el pasado y el devenir. Igualmente, esta perspectiva permite situarnos en esos intervalos no totalizadores, sino más bien complejos y contingentes que presentan la aproximación a las memorias, que nos abren otros horizontes sin “fatalizar” el pasado y están concebidos para “el tiempo del ahora”, lo cual impide la búsqueda de grandes relatos y permite la complejización del presente.

Derrida (1994) sitúa las políticas de la memoria en el ser-con-los espectros, es decir, en ese espacio entre la vida y la muerte que es donde aprendemos a vivir con esos otros que no están presentes, ya sea que se fueron o que todavía no han llegado y están por nacer. Desde esta perspectiva debe pensarse lo temporal y, consecuentemente, la responsabilidad que tenemos con los espectros, lo que permite la desarticulación del presente homogéneo y abre caminos para pensar en otros posibles futuros. El futuro viene desde el pasado, desde lo anterior; el pasado de frente y el futuro de espaldas, y viceversa. Estos movimientos permiten que los espectros vengán y vayan en un constante devenir, desarticulando el presente y mostrando su conformación espectral. El llamado que hace Derrida hacia un ser-con-los espectros complejiza aún más los periodos llamados “de transición”, ya que muestra la necesidad de una responsabilidad hacia estos. Por consiguiente, se desarticula la posibilidad de ir de un “pasado” a un “presente”, de la “violencia” a la “paz”, a la vez que se impiden los discursos de “erradicar” o “superar” la violencia. Por el contrario, un ser-con-los espectros invita a pensar cómo vivir con los rastros y residuos que la violencia ha dejado y a re-imaginar otros futuros para los que ya se fueron y para los que están por venir.

Referencias

- Benjamin, Walter (1997). *Sul concetto di Storia*. Turín: Einaudi.
- Arendt, Hannah (Ed.) (1968). *Illuminations, Essays and Reflections*. New York: Schocken Books.
- Buck-Morss, Susan (2009). "Estudios visuales e imaginación global", en: *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología* No. 9.
- Butler, Judith (2009). *Vida precaria*. Paidós.
- Cortés Severino, Catalina (2007). *Escenarios de terror: entre esperanza y memoria* (tesis de maestría). Chapel Hill. University of North Carolina.
- Das, Veena (2008). "Sujetos del dolor, agentes de la dignidad", en: *Colección Lecturas Ces Francisco Ortega* (ed.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 2, The Time-Image*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques (2001). *The Work of Mourning*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, Georges, Clément Chéroux y Javier Arnaldo. *Cuando las imágenes que tocan lo real*. Madrid: Ediciones Arte y Estética.
- Feldman, Allen (1996). "From Desert Storm to Rodney King via ex-Yugoslavia: On Cultural Anaesthesia", en: C. Nadia Seremetakis (ed), *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Franco, Jean (1999). *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Harvard College.
- Koselleck, Reinhart (2004). *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Columbia University Press.
- Kuftinec, J. (1998). "Walking Through a Ghost Town: Cultural Hauntologie in Mostar, Bosnia-Herzegovina or Mostar: A Performance Review", en: *Text and Performance Quarterly*.
- Minh-ha, Trinh (1999). *Cinema Interval*. New York: Routledge.
- Moxey, Keith (2009). "Los estudios visuales y el giro icónico", en: *Estudios Visuales* 6.
- Nancy, Jean-Luc (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Poole, Deborah e Isaías Rojas Pérez (2010). "Memorias de la reconciliación: fotografía y memoria en el Perú de la posguerra", en *e-misférica* 7.2.
- Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo*. Política y Filosofía: Buenos Aires.
- Seremetakis, Nadia (ed.) (1996). *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stoller, Ann L. (2008). "Imperial Debris: Reflections on Ruins and Ruination", en: *Cultural Anthropology*, Vol. 23, Issue 2.
- Williams, Raymond (1978) *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.

El Barro y yo. Ana Lucía Tumul. 2015 ►