

**Como citar este artículo:**

Martínez Quintero, Felipe. (2013). Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto. *Eleuthera*, 9(2), 39-58.

# LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA SOBRE LA VIOLENCIA Y EL CONFLICTO\*

## ARTISTIC PRACTICES IN THE CONSTRUCTION OF MEMORIES ABOUT VIOLENCE CONFLICT

FELIPE MARTÍNEZ QUINTERO\*\*

### Resumen

Este artículo presenta una reflexión derivada de un proyecto de investigación titulado: “El arte como archivo, lo otro como testimonio, el artista como testigo”. Este texto discute la manera en que el arte y la cultura pueden ser una forma de tratar con lo traumático y con el dolor.

El artículo describe algunas prácticas artísticas en América Latina y Colombia, en las cuales los artistas proponen distintas formas de hacer referencia a las memorias sobre la violencia, de cuestionar el pasado y a las diferentes maneras de iniciar procesos colectivos de reparación simbólica.

**Palabras clave:** prácticas artísticas, memoria, reparación simbólica, violencia política, conflicto.

### Abstract

This article presents a reflection derived from a research project titled: “Art as an archive, the rest as testimony, the artist as a witness”. This text discusses how art and culture can be a means to deal with trauma and pain.

The article describes some artistic practices in Latin America and Colombia in which artists offer different ways to refer to violence memories, to question the past, and to begin collective symbolic reparation processes.

**Key words:** artistic practices, memories, symbolic reparation, politic violence, conflict.

---

\* Este artículo es producto de la investigación: “El arte como archivo, lo otro como testimonio, el artista como testigo”, realizado desde el Grupo de Investigación ‘Arte y Cultura’ del Departamento de Humanidades e Idiomas de la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP). Vigencia 2011-2013.

\*\* Estudiante de Doctorado en Estudios Sociales en la Universidad Externado de Colombia. Magister en Educación y Desarrollo Humano de la Universidad de Manizales y el CINDE. Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad de Caldas. En la actualidad es docente del Departamento de Humanidades e Idiomas y de la Maestría en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira. Es integrante del Grupo de Investigación ‘Arte y Cultura’, adscrito al Departamento de Humanidades e Idiomas de la UTP. E-mail: felipemartinez@utp.edu.co, fmartinezquintero@gmail.com

## La memoria frente al pasado

La construcción de la memoria, las gramáticas del recuerdo y sus implicaciones en contextos sociales marcados por violencias, formas de opresión y confrontación política, étnica, entre otras, vienen consolidándose hace ya algún tiempo como interés académico, social y cultural. Lo anterior, en la medida en que tales procesos representan un papel de vital importancia en la necesaria tarea de darle una dimensión narrativa a los acontecimientos enmarcados en relaciones conflictivas y/o represivas configuradas en el pasado reciente de las sociedades contemporáneas.

En los últimos años los casos de construcción de memoria histórica alrededor de Auschwitz, las comisiones de la verdad y la memoria histórica en Sudáfrica, así como algunas de las experiencias similares en algunos de los países de Centro y Suramérica arrojan simultáneamente luces y nuevas sombras alrededor de la forma como una sociedad puede enfrentar su propio pasado.

Esta relación con el pasado, implica en el contexto colombiano de los últimos 70 años una confrontación con experiencias ligadas a la desaparición de miles de personas civiles, al desplazamiento forzado de miles de campesinos de sus territorios de origen y de sustento, a formas de vida marcadas por el miedo y el silenciamiento. Tales experiencias tienen como factor común, entre otros, la emergencia de una “pérdida de sentido”, es decir la fractura de los referentes espaciales, simbólicos, que permitían a las comunidades ordenar su cotidianidad. Sin embargo, tal pérdida lleva en sí misma una necesidad, la de encontrar, construir, incluso desde la incertidumbre, otros sentidos que permitan una cierta manera de ubicarse —inicialmente en la transitoriedad y la emergencia— en un nuevo contexto de sentido, y tal “ubicación” se hace posible en la medida en que el individuo o los grupos humanos víctimas de la violencia inician el proceso de actualización de su pasado en el presente que emerge de su nueva situación y lugar de ubicación en la realidad.

Así, uno de los factores fundamentales en el intento de comprensión de esta relación entre la violencia y el pasado, en el contexto específico de realización de esta reflexión, nos lo permite el sentido y las formas del recuerdo como relato del pasado; ya que como nos dice Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria*:

Es esta singularidad de los recuerdos, y la posibilidad de activar el pasado en el presente —la memoria como presente del pasado— lo que define la identidad personal y la continuidad de sí mismo en el tiempo [...] el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y el espacio. Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad. (Jelin, 2002: 25)

En este sentido, además de la dimensión *territorial* de la identidad se constituye la dimensión *temporal* como instancia también fundamental en la construcción de la identidad personal, desde la cual puede construirse cierto tipo de continuidad en la biografía de los sujetos como factor que posibilita una identificación que no depende tanto del espacio físico habitado o de origen, sino más bien de la posibilidad de poder tener “*conciencia*” de dicha biografía a partir del recuerdo, de su actualización en el presente y de su proyección en el futuro.

Sin embargo, esta “unidad” temporal, si pudiéramos llamarla así, no supone la definición de atributos y características invariables en la biografía de los sujetos, por el contrario, tal unidad se construye a partir de los procesos tanto de continuidad como de los acontecimientos de ruptura, generados en la experiencia biográfica de las personas.

Esta resignificación está enmarcada en una forma de “volver”, no en el sentido de volver a habitar un espacio que ya no existe, a la presencia de quien ya no está, por lo menos como permanece en la imagen representada en la añoranza, sino un volver sobre lo que ha sido su propia historia de vida, sobre las formas como se presentaron los acontecimientos, sobre las rupturas, sobre la discontinuidad para tratar de reconfigurarla, en un sentido similar al que, aunque en otro contexto, Veena Das propone como el proceso de “apropiación de un espacio de destrucción no a través de ascenso hacia la trascendencia, sino a través de un descenso a lo cotidiano” (Das, 2008: 160). Este volver a retomar la cotidianidad y recomponer las formas de ser, habitar y concebir una nueva instancia de lo real, es lo que intentamos comprender en la presente reflexión como resignificación del recuerdo, y es en este mismo marco de comprensión desde donde configuramos la noción de reparación, como un proceso vivido y configurado por cada individuo con el fin de reparar, recomponer lo afectado, lo dañado, lo destruido como forma de darle sentido de nuevo a las prácticas, a las formas de supervivencia.

En este contexto también el tiempo cobra un sentido renovado y un papel fundamental, retomando una expresión de Veena Das, “el paso (inescrutable) del tiempo borra las relaciones” de proximidad y los recuerdos se van configurando cada vez más como imágenes nostálgicas del pasado que, si bien, siguen teniendo una determinación importante en las historias de vida de los sujetos y las comunidades, en la construcción de las nociones y formas de articulación y construcción del futuro, no son reconfiguradas con la intencionalidad de reproducir el pasado en el presente, sino precisamente para establecer comparaciones y contrastes que evidencian, por un lado, el distanciamiento de ese pasado ideal y por otra parte, la apropiación de otros referentes que permiten habitar el presente así sea desde la incertidumbre y la negación, es decir, así no se acepte ni se asuma por parte de grupos humanos víctimas de la violencia, como un mejor estado, una mejor forma de vida, termina comprendiéndose como el escenario en el cual es necesario actuar y generar las estrategias necesarias para sobrevivir en él.

El tiempo como destructor de las relaciones y del mismo modo como sanador, porque es precisamente esa destrucción y esa cicatrización de las heridas y las rupturas lo que permite

la construcción de otros referentes, aunque las cicatrices y las marcas de la experiencia de la guerra y el desarraigo, permanezcan como huellas imborrables en el recuerdo.

Gonzalo Sánchez (miembro del Grupo de Memoria Histórica de la CNRR)<sup>1</sup> se pregunta en su libro *Guerras, memoria e historia*, lo siguiente: “Qué hacer con el pasado, no como reconstrucción histórica de algo ya consumado, pues en este sentido no hay posibilidad alguna de intervención, sino con sus huellas, con sus efectos sobre el presente?” (Sánchez, 2003: 89). Tal cuestionamiento, inquietante en sí mismo, nos ayuda a construir una ruta de comprensión para enmarcar la relación entre memoria, pasado y violencia política pues desde este interrogante la urgencia frente al pasado no es la de dominarlo o conocer la totalidad de hechos y acontecimientos que enmarca, sino más bien la posibilidad de interrogar, de cuestionar algunas de sus manifestaciones expresadas en el recuerdo, con el fin de resignificarlo en función de poder construir posibilidades de futuro. Esta sería entonces una de las funciones de la memoria frente al pasado.

Así, la pregunta de Sánchez podríamos actualizarla de la siguiente manera: ¿Qué hacer con el pasado, con sus huellas y sus efectos para pensar el presente y proyectar posibilidades de futuro? ¿Cómo configurar en el contexto colombiano una serie de *gramáticas para el recuerdo* que nos permitan acceder a las múltiples formas de enunciación del pasado?

Sin embargo, y a pesar de su carácter selectivo, el acto de recordar termina fijando hechos, acontecimientos, experiencias que, a pesar del cerramiento, siguen estando a la vista y siguen determinando en gran parte las nuevas configuraciones del presente como un paisaje permanente o como el lugar por el que, paradójicamente, se cuele la luz, la claridad que precisamente permite comprender el presente y hacerlo habitable. Es decir, el recuerdo actualiza el pasado, no solo porque de manera selectiva elija un hecho o una experiencia, sino también porque tales hechos y tales acontecimientos pasados terminan iluminando, sirviendo de guía, de orientación, a pesar de lo doloroso y lo traumático que hayan sido, o tal vez por ello, para reconfigurar el presente, para resignificar las formas como los sujetos recomponen y “reparan” las concepciones de su realidad y de los otros próximos o remotos.

<sup>1</sup> Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Órgano creado en el marco de la Ley 975 de 2005, más conocida en el contexto colombiano como la Ley de Justicia y Paz. Algunas de sus funciones son: 1) Garantizar a las víctimas su participación en los procesos judiciales y la materialización de sus derechos. 2) Presentar un informe público sobre las razones para el surgimiento y evolución de los grupos armados ilegales en el país. 3) Llevar a cabo un seguimiento a los procesos de reincorporación de los excombatientes a la vida civil e igualmente de la política de desmovilización de los grupos armados al margen de la ley y del cabal funcionamiento de las instituciones en esos territorios. Para tales efectos la CNRR podrá invitar a participar a organismos o personalidades extranjeras. 4) Llevar a cabo una evaluación periódica de las políticas de reparación señalando recomendaciones al Estado para su adecuada ejecución. 5) Presentar en dos años al gobierno nacional y las Comisiones de Paz de Senado y Cámara de Representantes un informe acerca del proceso de reparación a las víctimas de los grupos armados al margen de la ley. 6) Recomendar los criterios para las reparaciones a las víctimas con cargo al Fondo de Reparación de las Víctimas. 7) Coordinar la actividad de las Comisiones Regionales para la Restitución de Bienes. 8) Adelantar las acciones nacionales de reconciliación que busquen impedir la reaparición de nuevos hechos de violencia que perturben la paz nacional. (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, *Hoja de ruta*, 2005).

En su más reciente libro titulado *Los archivos del dolor*, Alejandro Castillejo explora, entre otras cosas, las formas de archivar el pasado y cómo estas mismas formas de archivar contienen en sí mismas las formas de enunciación del pasado y su actualización en el futuro. Castillejo ubica la noción de reparación precisamente en este proceso de actualización del pasado en el presente y con referencia a esta noción nos dice lo siguiente:

Así, cuando se habla de violencia, el término “reparación” implica hablar de esas operaciones conceptuales que permiten dicha posibilidad: “reparación” implica nombrar, codificar y consignar la violencia de una manera muy particular, definirla y así concebir el prospecto de la sanación y, por supuesto, del futuro. (Castillejo, 2008: 470)

Tal labor, la de nombrar y resignificar el pasado, se le ha adjudicado en gran parte, en contextos como los que citábamos párrafos atrás, a las comisiones de memoria histórica o comisiones de la verdad. Tales dispositivos configuran una forma de administración del pasado marcado por la violencia para realizar básicamente tres funciones fundamentales: 1) *nombrarlo*, es decir hacerlo inteligible; 2) *codificarlo* en una serie de elementos conceptuales comprensibles dentro del marco social y político; y por último 3) *consignarlo* en una serie de informes que buscan recoger la verdad fáctica de los acontecimientos de violencia política para poder transmitirlos a las generaciones próximas y configurar, de este modo, los mecanismos de reparación y las posibilidades de no repetición.

En el contexto colombiano, la puesta en marcha de procesos de construcción de memoria sobre la violencia política se torna como una necesidad inaplazable y empieza a penetrar como llamado urgente en los discursos académicos y en las prácticas de organizaciones, movimientos sociales y culturales, en prácticas estéticas y artísticas configurando escenarios de expresividad, que contrastan con visiones y políticas estatales y formas de acción y presión armada que tradicionalmente han llamado al olvido, al silencio y a la invisibilización.

Sin embargo, existen muchos factores que se configuran como obstáculo e imposibilidad de un proceso satisfactorio de construcción de memoria sobre la violencia en Colombia. Aquí solo enunciaremos dos de ellos:

En primer lugar, el conflicto armado en Colombia aún no llega a su fin y la guerra no cesa de provocar nuevas inscripciones y huellas sobre la piel y el recuerdo de quienes la viven de manera directa. Es decir, asistimos al evangelio oficial de la reconciliación y la reparación en medio de los campos todavía humeantes, en medio de la guerra en una de sus etapas más deshumanizada. Escuchamos llamados, también oficiales, al perdón y al olvido, sin haber llegado a construir ni la más mínima noción de verdad sobre lo que como sociedad nos ha pasado.

En segundo lugar, y a pesar de los esfuerzos por tomar autonomía, la puesta en marcha de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, como organismo encargado de construir una visión oficial de la memoria histórica del conflicto en Colombia, sigue estando centralizada en el Gobierno, por lo tanto, no deja de proliferar un cierto aire de desconfianza sobre las visiones y los discursos que insisten en la generación de una serie de condiciones agrupadas en la categoría de “*postconflicto*”, en las cuales la administración y las formas de nombrar y reelaborar el pasado están en manos de poderes políticos y económicos que persiguen un modelo de sociedad hecho a medida de exigencias de orden transnacional y que terminarán esgrimiendo una nueva historia limpia y soportable, es decir incompleta, parcial y servil.

En el marco de esta versión oficial del pasado la *verdad* es, retomando a Alejandro Castillejo, una manifestación espectral, en el sentido en que puede arrojar luz y orientación sobre muchas coordenadas perdidas del pasado, pero inevitablemente dejará otros muchos sectores de ese pasado en la oscuridad y el silencio. Lo problemático aquí es que esto no responde tan solo a la incapacidad de generar visiones totales y completas de nuestra historia reciente, pues la historia es también un relato parcial, siempre lo es, sino al hecho de que muchos de los acontecimientos de nuestro pasado social y político no podrán amoldarse al modelo que será útil a un futuro, donde pueda configurarse un proceso transicional y una verdadera instancia de “*postconflicto*”, al respecto nos dice Castillejo:

La espectralidad de esta verdad nace en el momento en que la violencia es nombrada, investigada, localizada de una forma específica. Esta presencia es el signo de otras ausencias. Por eso, vuelvo a la manera como es producida esta dimensión fantasmal de la verdad, que se delata en el tejido del mundo-de-la-vida, que moviliza otras concepciones del mundo, otras dinámicas de restitución, que entiende la reparación del daño en otro registro, en otra temporalidad distinta a la tecnocrática. Es en este ámbito de la vida cotidiana, donde se gesta el encuentro con el otro; donde se restituye el tejido de lo social; donde se reconoce al prójimo en cuanto prójimo; donde se moldean nuevas relaciones de proximidad, alteridad y reconocimiento; donde se deshacen las modalidades de negación de ese otro, que son el centro de la guerra. (Castillejo, 2008: 476)

Es este nuevo registro entramado en la vida cotidiana, en el ámbito de los movimientos sociales y culturales, en el escenario de lo simbólico, el que configura otra gramática para el recuerdo, donde la voz y las formas de actualización del pasado de los sobrevivientes cobran un nuevo matiz, su testimonio deja de ser simplemente un aspecto formal tenido en cuenta en las inculpaciones propias del aparato tecnocrático de la justicia transicional, y retoma su papel

constitutivo en la posibilidad de configurar escenarios de enunciabilidad y visibilidad para las memorias sobre la violencia.

Es precisamente en este terreno donde el arte se configura como archivo de la violencia política en Colombia, como testimonio y posibilidad de enunciación y visibilidad de versiones alternativas de pasado que no pueden ser expresadas en otros tonos, en otros lenguajes, es aquí como algunas prácticas estético-artísticas contemporáneas en Colombia se constituyen como gramáticas del recuerdo, como testimonios de lo indecible.

## **El arte y la cultura en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto armado**

En Colombia los procesos de construcción de memoria colectiva sobre la violencia política, la mayoría de las veces signados por el silencio, el miedo y la represión, encuentran en el arte contemporáneo y en las expresiones culturales escenarios de visibilidad que contrastan con las visiones hegemónicas y las estructuras del poder que tradicionalmente han llamado al olvido y al silencio.

Las prácticas estético-artísticas configuradas en este horizonte de relaciones, comportan la posibilidad de hacerse testimonio y archivo de memorias sobre la violencia política. Sin embargo, aquí la noción de archivo no es comprendida como un depositario que ordena un material siguiendo patrones hegemónicos, sino como un dispositivo de enunciación, visibilidad y performatividad que detona, provoca sentidos inscritos en el cuerpo individual o social en un contexto que no permite su emergencia en otros registros, porque las palabras nunca pueden decirlo todo o incluso lo fundamental.

La palabra es un recurso al que accedemos para acercarnos a la expresión del otro o lo otro que nos afecta, pero casi siempre es palabra frustrada, incompleta y en el ámbito de la violencia y de la guerra la experiencia se compone también de manera fundamental de silencios e indecibles.

Esta parte de la reflexión se ocupará inicialmente de un breve tránsito por algunas manifestaciones culturales y estético-artísticas ligadas a procesos de transición política y construcción de memoria o que simplemente tematizan sentidos y significados relacionados con la violencia política, tanto en Colombia como en algunos países de Latinoamérica, así como de establecer una contextualización alrededor de algunos elementos de orden teórico y conceptual con el fin de aproximarse, en último lugar, al contexto colombiano y específicamente al contexto de Trujillo, con el fin de establecer un marco comprensivo que nos permita analizar el papel del arte y la cultura en la construcción de memoria y resignificación del pasado de las víctimas y sus familiares con relación a la violencia y el conflicto armado.

## El arte y la cultura como escenarios de visibilidad, denuncia, y resignificación del pasado

En Colombia, la prolongación de las condiciones del conflicto armado, con sus múltiples etapas y mutaciones, la circulación diaria y superficial de imágenes y relatos sesgados de acontecimientos violentos por los medios masivos de comunicación, ha generado cierto proceso de naturalización de la violencia. Nuestra sociedad poco a poco ha ido perdiendo la capacidad de asombrarse frente al dolor del otro, frente a la pérdida, frente a la muerte, la desaparición y el silenciamiento.

Sin embargo, frente a esta aparente pasividad y letargo social, las prácticas culturales y artísticas contemporáneas comprometidas con la emergencia de nuevas interpretaciones sobre el panorama social y político desde distintas formas y niveles, que van desde la militancia directa en organizaciones y movimientos colectivos, hasta procesos de carácter más independiente, configuran formas expresivas que promueven sentido crítico frente a la violencia sociopolítica, convirtiéndose en escenarios de agenciamiento y construcción de memoria y expresión colectiva alrededor de las demandas de justicia y verdad o como expresiones simbólicas que enuncian y visibilizan aspectos problemáticos en relación con hechos, acontecimientos relacionados con la violencia política o con los excesos de poder.

En el marco de estas expresiones, el cuerpo ha venido cobrando vital importancia como territorio de sentido y de empoderamiento social, desde manifestaciones como las de las Madres de Plaza de Mayo, el colectivo de HIJOS en Argentina, las jornadas de lavado de la bandera en Perú en tiempos de Fujimori, algunas otras manifestaciones en Chile en la dictadura de Pinochet, relacionadas con la Escena de Avanzada, privilegiaron el cuerpo como instancia expresiva, explorando, de manera simultánea, su carácter expuesto y vulnerable y su capacidad de empoderamiento en tanto naturaleza expresiva y gestual.

El cuerpo implica exposición, riesgo, exterioridad; implica aparecer ante y entre los otros, inaugura la relación ética, como diría Lévinas, el acceso al rostro del otro es en sí mismo ético (Lévinas, 1991), el cuerpo presenta y representa, es acción particular, subjetiva y al mismo tiempo es convención o transgresión, se hace escenario del juicio de los otros, de su señalamiento, de su coacción e incluso de su violencia. Tal vez por esto podríamos decir con Agamben que el cuerpo es el principio de la política (Agamben, 2000) en la medida en que su actuar, su dirigirse a los otros, implica de entrada una intensidad que se expresa políticamente.

El artista expresa con su cuerpo, no solo para representar los cuerpos violentados, para traer a la presencia los desaparecidos, sino como posibilidad de *encarnar* la memoria, es decir, de hacerla cuerpo, dándole otro registro al recuerdo, otra gramática que complementa e incluso contrasta su función narrativa desde la palabra y le permita habitar otros lenguajes.



En Perú, el colectivo teatral Yuyachkani, realiza en 1990 la obra teatral *Adiós Ayacucho*, en la cual problematizan episodios, hechos y acontecimientos ocurridos en los años de dictadura fujimorista. En la obra teatral uno de los personajes representados era Alfonso Cánepa, un campesino, arrestado, torturado, mutilado en el marco de la dictadura, representado por el actor Augusto Casafranca.



**Figura 1.** *Adiós Ayacucho*. Teatro Yuyachkani. Perú, 2001.

*Fuente:* Rubio (2006).

El 4 de junio de 2001, Augusto Cánepa, encarnado por Casafranca, sale del teatro y del montaje teatral de Yuyachkani, para recorrer el espacio público, es decir, deja el escenario, el espacio de la *representación* para *presentarse* físicamente en la Plaza de Armas de Lima; ese día el Presidente del gobierno de transición, Valentín Paniagua, formalizaría el Decreto que permitía la creación de la Comisión de la Verdad en el Perú.

Casafranca, *encarna*, es decir, presta su cuerpo para que Augusto Cánepa haga presencia al lado de las organizaciones de víctimas que aguardaban la formalización de la creación de la Comisión de la Verdad. Su acción, más performativa que teatral, buscaba cumplir con la debida llegada de una carta de Cánepa al Presidente del gobierno de transición. Un fragmento de la carta decía lo siguiente:

Señor Presidente:

Por la presente el suscrito Alfonso Cánepa, ciudadano peruano, domiciliado en Quinua, de ocupación agricultor, comunica a usted como máxima autoridad política de la república lo siguiente:

El 15 de julio, fui apresado por la guardia civil de mi pueblo, incomunicado, torturado, quemado, mutilado, muerto. Me declararon desaparecido.

Usted habrá visto la protesta nacional que se ha levantado en mi nombre, a la que añado ahora la mía propia pidiéndole a usted que me devuelva la parte de mis huesos que se llevaron a Lima. Como usted bien sabe, todos los códigos nacionales y todos los tratados internacionales, además de todas las cartas de Derechos Humanos, proclaman no solo el derecho inalienable a la vida humana, sino también a una muerte propia, con entierro propio y de cuerpo entero. El elemental deber de respetar la vida humana supone otro más elemental aún que es un código del honor de guerra: los muertos, señor, no se mutilan. El cadáver es, como si dijéramos, la unidad mínima de la muerte y dividirlo como se hace hoy en el Perú es quebrar la ley natural y la ley social. Sus antropólogos e intelectuales han determinado que la violencia se origina en la subversión. No señor, la violencia se origina en el sistema y en el Estado que usted representa. Se lo dice una de sus víctimas que ya no tiene nada que perder, se lo digo por experiencia propia. Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal, entero, aunque sea enteramente muerto [...]. (Rubio, 2006: 13)

Casafranca, recrea a Cánepa, lo hace presente, pero tal representación no solo cumple con una función simbólica, sino que al inscribirse en el espacio público y físico del poder, se hace también acontecimiento, experiencia colectiva, inscripción política de la memoria. Es como si Cánepa, resistiera a su propia muerte con la única finalidad de testimoniar, de contar lo vivido, de imponerse al silencio de la desaparición.

¿Cuáles podrían ser las relaciones de contraste que podrían establecerse entre el testimonio de este mismo hecho en el marco de este gesto estético o en el marco de un informe final de la Comisión de la Verdad?

Podría decirse que mientras el informe reconstruye el hecho de manera objetiva, estableciendo su facticidad e inscribiéndolo dentro de las formas conceptuales y categoriales oficiales del

recuerdo, el gesto estético ficciona y recrea algunos de los aspectos ligados al mismo hecho en el marco de la representación. Sin embargo, precisamente lo que quisiéramos señalar aquí es que las diferencias no están dadas tan solo en los aspectos formales, sino fundamentalmente en el tipo de inscripción y forma de materialización de la memoria, en la naturaleza misma de lo que podría, en este caso, comprenderse como testimonio.

Para Giorgio Agamben, el testimonio lleva en sí mismo los signos de su propia limitación, su propia laguna, pues, quienes podrían ofrecer el relato más ajustado a la forma como se dieron los hechos de violencia son precisamente los que no pueden testimoniar, es decir, los asesinados, los desaparecidos. De este modo, el testimonio intenta hacer inteligible algo que por naturaleza no puede serlo, y desde este punto de vista su lugar se configura entre lo dicho y lo no dicho y, por tanto, la verdad sobre el pasado solo alcanza a configurarse como una manifestación espectral.

Así, advierte Agamben “el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él, contiene en su centro mismo, algo que es intestimoniabile, que destruye la autoridad de los sobrevivientes”, el testimonio está constituido también por indecibles, en él “hay algo como una imposibilidad de testimoniar” (Agamben, 2000: 34).

En un contexto diferente, enmarcado en uno de los acontecimientos más emblemáticos de la historia reciente del conflicto armado en Colombia, *La masacre de Trujillo*, la artista visual Yorlady Ruiz realiza en 2009, en el marco de la *X peregrinación* en homenaje a las víctimas de este hecho, el performance titulado *La Llorona*.

En tal acción, la artista retoma una de las figuras legendarias de mayor presencia en las narraciones orales de esta zona del país y de muchos otros contextos latinoamericanos: una mujer que deambula por los caminos rurales, cerca de los ríos, llorando y lamentándose por sus hijos desaparecidos.

Yorlady, recrea esta leyenda y la articula al marco social y político de Trujillo en donde, año tras año, un grupo de mujeres de las distintas veredas y corregimientos en los que se perpetró la masacre hace más de 20 años, conmemoran de manera colectiva con una acción simbólica de peregrinación, la desaparición de sus seres queridos.

En este contexto, la acción de *peregrinar* tiene una connotación particular, dado el papel de la Iglesia católica en los procesos de organización de las víctimas y de reconstrucción del tejido social, el símbolo del padre Tiberio Fernández Mafla, asesinado en la masacre, así como la misma disposición del parque monumento, cuyo diseño hace referencia a una especie de calvario. Tal panorama hace de las peregrinaciones un escenario de confluencia de formas de ser religiosas, culturales y de reivindicación política, frente al silencio y la impunidad.



**Figura 2.** *La Llorona*. Performance. Yorlady Ruiz, 2009. Colombia.

Fuente: Cortesía de la artista.

Yorlady Ruiz recorre las orillas del río, encarnando la imagen del ser legendario, el llanto y el clamor por sus hijos desaparecidos del personaje de la leyenda se actualiza en cada una de las madres que aún esperan, tal vez ya no encontrar sus hijos con vida, pero por lo menos saber qué pasó, antes de que sus cuerpos se sumergieran en el cauce del río Cauca e iniciaran su recorrido anónimo. El cuerpo de Yorlady es también el cuerpo que emerge de la profundidad de las aguas.

El artista, en tanto cuerpo ex-puesto se sitúa entre lo dicho y lo no dicho, entre el adentro y el afuera del testimonio, en lo que la palabra no alcanza. Su gestualidad se coloca en lo que cualquier relato objetivo establecerá como silencio e indeterminación. Su función no es solo representativa, no busca solo recrear o ficcionar lo sucedido, sino más bien *ex-poner* una presencia, materializar el recuerdo. El cuerpo del artista es al mismo tiempo soporte, medio e inscripción de la memoria.

### **El arte como testimonio de lo indecible**

En el marco del presente social y político nacional viene configurándose una serie de prácticas estético-artísticas que buscan tematizar el asunto de la memoria ligada a la violencia sociopolítica,

expresadas en diversidad de lenguajes y formas expresivas como el performance, la fotografía, la video-instalación, el video, cuyos únicos factores comunes son la no determinación de su carácter expresivo a partir de adscripciones ideológicas explícitas y el acercamiento a una memoria que remite a la inscripción directa del cuerpo, a su fragmentación o a su ausencia que toma en este caso una forma de presencia.

Tales prácticas se ubican en un territorio de frontera, de constantes tensiones, rupturas y usurpaciones entre el marco de las ciencias sociales y las prácticas artísticas propiamente dichas, pues se apropian de herramientas y procesos metodológicos tales como registros etnográficos y documentales, entrevistas, historias de vida, para configurar un tipo de expresividad que si bien tiene como base el mundo de las interacciones humanas no busca llegar a formas de verdad definitivas o provisionales, sino tan solo a la inscripción de un gesto estético.

En 2006, el artista colombiano Juan Fernando Herrán, presenta *Campo santo*, una serie de fotografías tomadas en una zona rural de Bogotá. En esta obra Herrán registra una serie de cruces hechas con leños, tallos, hojas, piedras dispuestas en un espacio abierto. Las cruces se mimetizan en el paisaje, parecen en ocasiones parte de la vegetación e implican una agudización de la mirada para ser reconocidas, para ser visibles. Los símbolos predispuestos remiten a una práctica ritual alrededor de la muerte, un gesto de conmemoración y de memoria instalado en el límite entre intimidad y exterioridad y que en el marco del contexto social y político de Colombia, remiten a una serie de sentidos e imaginarios particulares.

En las conversaciones y relatos que Herrán logró establecer con habitantes del sector, descubre que tales cruces hacen alusión a personas asesinadas en el marco de conflictos entre grupos guerrilleros y paramilitares que históricamente han operado en la zona, lo cual extrae tal manifestación de los límites de una conmemoración de carácter privado de un grupo particular e inscribe simultáneamente tal gesto en un contexto espacial y temporal mucho más amplio que abarca como mínimo la historia reciente de las violencias y los conflictos sociopolíticos del país.

El artista, en este caso, es un observador que presencia, que se vale de lo etnográfico para propiciar una lectura, para actualizar otro registro de la mirada, para establecer una relación con lo otro que se configura en el marco de una realidad concreta. Su perspectiva no es la del investigador social, no aspira a la construcción objetiva de los hechos ni de las relaciones en las que se inscriben, su obrar es un obrar estético que configura poéticas y políticas de la memoria.

Clemencia Echeverri, presenta en 2007 una video-instalación titulada *Treno*. En el video se muestra el registro de un segmento del río Cauca en inmediaciones de los departamentos de Caldas y Antioquia. La imagen y el sonido envolvente del caudal del río propone de entrada una atmósfera al mismo tiempo deslumbrante y azarosa.

En algún momento del registro aparece la imagen de un hombre, parado en una roca en medio del caudal, se inclina hacia la corriente, como intentando extraer algo del río con un leño. El hombre extrae de la superficie del agua prendas de vestir que la corriente ha ido arrastrando, tal imagen activa casi inmediatamente significados enmarcados en las geografías de la violencia, en los cuales el río interviene en la historia reciente de la sociedad colombiana como escenario de desaparición. “Dos voces masculinas llaman a Nazareno y Orfilia. Una voz femenina llama a Víctor. El movimiento del río impulsa el grito. En la otra orilla hay silencios, se oscurece; desaparece el río, no responde” (Echeverri, 2009: 48-49).

La imposibilidad de pronunciarse en lugar de la víctima termina imponiéndose con toda su fuerza en la obra de Echeverri. La imposibilidad del testimonio cobra un matiz dramático que contrasta con el sonido imponente de la corriente del río que en su murmullo devuelve los indicios, los rastros, las huellas de la desaparición. Las ropas roídas como negación del río a guardar silencio, la emergencia o la ausencia de los cuerpos anónimos que atraviesan el territorio impulsados por la corriente del río como imagen de lo otro, de la diferencia inordenable y en gran parte indecible.

En el contexto social y cultural actual que acostumbra nuestra mirada poco a poco a la circulación constante de imágenes y discursos mediáticos sobre la violencia, frente a la rutinización y exceso de las referencias a la guerra, el arte se configura como dispositivo de visibilidad, que constituye un cambio de registro de la mirada frente a lo otro, frente a los agujeros de lo real, inscribe una pausa en el desenfadado mundo de las informaciones y los simulacros, cumpliendo en parte con lo señalado por Nelly Richard como lugar y finalidad del arte crítico. Al respecto nos dice Richard:

El arte crítico necesita interrumpir, aunque sea por un momento, la velocidad de este flujo mediático, para que la festividad de lo desechable que cultiva el mercado no haga desaparecer para siempre la fantasmática de la desaparición que nace del duelo irresuelto de una memoria faltante todavía en suspenso. El arte crítico debe cambiar la velocidad de la exposición y la circulación de las imágenes para que la dispersión en el espacio se vuelva concentración en el tiempo, adentrándose en los recovecos que protegen el residuo opaco de la memoria de las obscenas consignas de visibilidad total de las exhibiciones de pantallas y vitrinas, para hacerse cargo de “la mediación trunca, fallida, suspendida, de lo que no admite lo visual, de lo que no soporta visión. De lo que no llega a escena ni imagen”. (Richard, 2007: 88)

La posible relación entre arte y etnografía, desde este marco, podríamos condensarla entonces en la posibilidad de expresión de las alteridades como formas constitutivas de la memoria cultural y política de las violencias, con lo cual estaríamos afirmando que las prácticas estético-artísticas, enmarcadas en esta relación, permiten la exteriorización de formas particulares y localizadas del otro y de lo otro, e incluso de lo abyecto.

En 2010 el fotógrafo colombiano Rodrigo Grajales, presenta su libro fotográfico titulado *¡...342...?* Tal cifra hace alusión al número de víctimas, registradas por AFAVIT, Asociación Familiares Víctimas de Trujillo, en la serie de hechos de violencia agrupados bajo la denominación de La masacre de Trujillo, en el Valle del Cauca.

¿Qué implica fotografiar aspectos de la realidad de una población como Trujillo después de 20 años de conmemoración de la masacre, sobre qué aspectos detener la mirada cuando los hechos de violencia han adoptado en su cotidianidad el paso del tiempo?



**Figura 3.** *¡...342...?* Colombia, 2010. Fotografía: Rodrigo Grajales.

*Fuente:* Cortesía del fotógrafo.

Sus imágenes transitan por los rostros de los desaparecidos que empiezan también a opacarse en el recuerdo, que se resisten al olvido en los álbumes familiares, en las placas del parque monumento, se detiene sobre unas manos que todavía esperan, ya agrietadas, cansadas reposan sobre un trasfondo de murmullos que simultáneamente expresan luto y esperanza, retornan a las ropas expuestas que reclaman la presencia del cuerpo o se muestran como signos de su desaparición, los rostros ocultos de los niños, encubriendo su propia incertidumbre, un después incierto en la medida en que el pasado todavía no se olvida, en la medida en que las heridas aún no cicatrizan, no se reparan.

La posibilidad expresiva del arte radica aquí en permitir que lo otro se exprese, que actúe en sí mismo como testimonio, del cual el gesto artístico no es más que un registro, una perspectiva, una forma de mirar. La relación entre arte y etnografía en estas experiencias se configura como una agudización de la mirada.

En estas prácticas estético-artísticas interviene de manera fundamental una suerte de compromiso político del arte y del artista contemporáneo, reflejado en sus formas de intervenir los entramados culturales y políticos de la violencia sin provocar lecturas de espectacularidad mediática o escenarios de victimización, riesgo ya advertido por Benjamin cuando expresaba que en la figura del *autor como productor* cabía el peligro de asumir una especie de *mecenazgo ideológico*, cuando el artista aspiraba a convertirse en la voz de lo otro, del oprimido, de la víctima, del sobreviviente o incluso de la institucionalidad, del poder o del victimario.

El lugar del arte, implica una distancia crítica frente al marco de las alteridades que conforman la violencia y la guerra, lo cual no implica la negación de su compromiso con la realidad política, sino más bien que sus formas concretas de intervención no terminen ahogándose en la expresión formal de la ideología o en lecturas victimizantes y le permita, por el contrario, una labor, al mismo tiempo poética y política de constante pregunta, de constante cuestionamiento frente a los relatos mediáticos y objetivables que llaman al olvido, a las conclusiones definitivas, a los informes finales.

### **El arte y la cultura como procesos de resistencia y elaboración colectiva del duelo**

Las prácticas culturales y/o estético-artísticas, que tematizan aspectos ligados a la construcción de memoria sobre la violencia, se configuran como un mecanismo de expresión simbólica que involucra sentidos colectivos frente al pasado, y desde este punto de vista terminan convirtiéndose en un escenario donde las víctimas encuentran posibilidades de elaboración colectiva de duelos y formas de resistencia al olvido y al silencio.

La construcción de espacios para la ritualización y conmemoración de las víctimas tales como los parques monumento, los museos de la memoria, cobran sentido solo cuando las prácticas colectivas de rememoración se activan a partir de gestos sutiles como la narración, las prácticas tradicionales alrededor de acciones vinculantes, como en el caso de las mujeres bordadoras de Bojayá, que encontraron en la práctica tradicional del tejer, la forma de transmitir, narrar y exteriorizar sus propias memorias para hacerlas interactuar con las de los otros, como forma de catarsis, de elaboración colectiva del duelo. En este caso la palabra sana, no porque contenga poderes mágicos, sino en la medida en que exteriorizar, visibilizar y hablar del pasado traumático, permite construir otros sentidos que empiezan a proyectar posibilidades de futuro.



Lo significativo de estas acciones, no solo tiene que ver con la disposición formal de elementos estéticos en el espacio público, sino con la posibilidad de haber encontrado un vehículo de movilización colectiva, simbólicamente eficaz, fácilmente transmisible y reproducible, haber posibilitado un escenario práctico y discursivo de identificación que permitía cierta politización de las memorias sobre la violencia, que permitían transgredir la alusión al sufrimiento, a la victimización y promovían la experiencia de la víctima y el sobreviviente como actores políticos.

En el desarrollo de la residencia artística *Magdalenas por el Cauca*, Gabriel Posada construye de manera colaborativa una serie de balsas que soportan la imagen de los rostros de 9 mujeres, cada imagen contiene una historia, alude a un hecho o contiene un recuerdo relacionado con las formas de relatar los años de la masacre y el tiempo posterior a ella en Trujillo. En el marco de la *X peregrinación* en conmemoración a las víctimas, las balsas se disponen a recorrer las aguas del río Cauca como parte de la procesión.



**Figura 4.** *Magdalenas por el Cauca*. Gabriel Posada, 2009. Colombia.

Fotografía: Rodrigo Grajales.

Fuente: Cortesía del artista.

Las primeras balsas hacen alusión a una imagen, ya lugar común, en escenarios de desaparición forzada: la madre que lleva en sus manos la imagen de su hijo desaparecido, las demás llevan el rostro de algunas de las mujeres que insisten en recordar. La memoria recorre de nuevo el río como escenario de muerte para confrontar el pasado, para seguir interrogándolo, para configurar las posibilidades de realización del duelo.

De este modo, las prácticas artísticas que problematizan aspectos relacionados con las formas de violencia política localizadas en contextos específicos, se configuran como una especie

de archivo de las memorias sobre tales violencias. Sin embargo, aquí la noción de archivo no es comprendida como un depósito donde se ordena información siguiendo patrones hegemónicos, sino más bien como un dispositivo de enunciación, visibilidad y performatividad que va consolidando un registro fragmentario del pasado marcado por la violencia.

Los contenidos de esta forma de archivo no son datos, cifras, fechas, sino gestualidades, inscripciones, símbolos, objetos que hacen referencia a otra forma de nombrar o de decir el pasado.

En última instancia estas expresiones implican también un ejercicio de apertura de nuestra capacidad política y cultural de mirar y actualizar el pasado, un proceso de recalibración de nuestra manera de recordar, la percepción de otras formas de resemantizar las posibilidades de recuerdo y de sentido crítico frente a la violencia en Colombia, retomando aquí a Castillejo: “Archivar significa, en este sentido, agrupar, significar o asignar sentido, en la medida en que el pasado se nombra” (Castillejo, 2008: 469).

## A manera de cierre

El tema o problema de la memoria sobre las violencias se configura como un escenario de poder, como un territorio en tensión que cada quien reclama para sí y sobre el cual cada sector político, académico o social trata de construir su propio discurso, así como los argumentos, justificaciones, experiencias para reclamarlo. Tal cuestión, que obviamente no representa una novedad y que puede parecer banal en el plano teórico y reflexivo, se torna bastante compleja en escenarios concretos de interacción, donde distintos sectores sociales confluyen e intentan establecer diálogos y acciones significativos frente a estos problemas, los cuales se tornan aún más complejos en el marco de sociedades como la nuestra en las que el conflicto, la violencia, todavía latentes, no permiten tomar la suficiente distancia frente a los acontecimientos.

Los anteriores puntos se proponían desarrollar marcos comprensivos que permitan aproximarse a la forma como las prácticas culturales y algunas manifestaciones de carácter estético-artístico han posibilitado procesos de construcción de memoria sobre la violencia política, y resignificaciones del pasado en el contexto colombiano.

En este complejo campo de relaciones el arte y la cultura actúan como testimonio, en la medida en que tales prácticas se ocupan de construir poéticas y políticas de la memoria, configuran formas de archivo de la memoria política de contextos y escenarios sociales locales, sin caer en interpretaciones paranoides del otro y de lo otro en el sentido político-ideológico, y sin embargo no dejan de provocar otras alternativas de inscripción pública frente a visiones hegemónicas del pasado y de acontecimientos ligados a la violencia, sin por ello renunciar a su sentido fundamentalmente crítico.

De este modo, permiten, por lo menos en parte, otro registro de las voces de los sobrevivientes que pueden aportar a la politización del papel de las víctimas del conflicto armado colombiano, no en el sentido de construir nichos ideológicos y polarizantes para sus demandas, sino con el fin de posibilitar espacios y escenarios en los cuales las víctimas puedan asumir su rol social y político en tanto sujetos históricos y no se queden encerrados en el marco de la marginalidad.

Los discursos y los evangelios de la transición política, la justicia, la verdad y las reparaciones en nuestro contexto social y político parecen enfrentar un gran abismo enmarcado en la no-coincidencia entre la construcción de las legislaciones y marcos institucionales; la realidad sociopolítica del país; las necesidades y demandas propias de los sujetos concretos que históricamente han padecido las condiciones de violencia, y las expectativas y esperanzas de diversos sectores de la sociedad civil en las transformaciones políticas.

En ocasiones parece como si se partiera de sentidos completamente opuestos en cada uno de estos sectores con relación a lo que debería entenderse por justicia, reparación y verdad. ¿Cuál es el papel de los académicos, los investigadores sociales, los activistas y los sobrevivientes frente a estos discursos, que privilegian un modelo de sociedad que a medida que establece formas de administración del pasado, nociones operativas de justicia y verdad, constituye también las formas de exclusión e invisibilización de todo aquello que no cabe en ese modelo? ¿Qué tipo de recuerdo necesitamos actualizar? ¿Qué formas de nombrar la violencia estamos en capacidad de agenciar?

En nuestra práctica cotidiana estamos construyendo, o por lo menos asistiendo, a la fabricación del tipo de historia y de pasado con el cual nuestras generaciones futuras van a comprender nuestro presente. Se están construyendo las categorías con las cuales se van a seguir configurando rutas de indagación y conocimiento académico sobre nuestras conformaciones sociales y políticas. Y es de la manera como actualicemos y reconfiguremos el pasado, de nuestras formas de nombrar la violencia y de construir conocimiento sobre este proceso, que depende que la voz del sobreviviente sea bien el eco sonámbulo de lo indecible o que por lo menos llegue a ser el microrrelato, todavía opaco, que sugiera que la historia no es ese relato profiláctico y lineal, no con el objeto de configurar una “ontología de las víctimas” ni una apología a la victimización, sino como la enunciación de un registro un poco más complejo, entramado en el mundo de la vida de nuestro devenir como sociedad.

## Referencias

- Agamben, Giorgio. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. España: Pretextos.
- Castillejo, Alejandro. (2008). *Los archivos del dolor. Ensayos sobre la violencia y el recuerdo en la Sudáfrica contemporánea*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Das, Veena. (2008). *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Echeverri, Clemencia. (2009). *Sin respuesta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Villegas Editores.
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Lévinas, Emmanuel. (1991). *Ética e infinito*. Madrid: Visor Distribuciones, S.A.
- Richard, Nelly. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Rubio, Miguel. (2006). *El cuerpo ausente*. Perú: Teatro Yuyachkani.
- Sánchez, Gonzalo. (2003). *Guerras, Memoria e Historia*. Bogotá: ICANH.