

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
Instituto de Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural



**Tese**

**LA POESÍA DE MERY YOLANDA SÁNCHEZ Y LA PINTURA DE FERNANDO BOTERO COMO POTENCIAS NARRATIVAS DE UNA MEMORIA TRÁGICA: REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO**

Natalia Vanessa Ramírez Peña

Pelotas, RS, 2022

Natalia Vanessa Ramírez Peña

**La Poesía de Mery Yolanda Sánchez y la pintura de Fernando Botero como potencias narrativas de una memoria trágica: Representaciones del conflicto armado colombiano.**

Tesis presentada al Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural - PPGMP de la Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para la obtención del título de Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientador: Prof. Dr. João Fernando Igansi Nunes

Pelotas, RS, 2022

Natalia Vanessa Ramírez Peña

**LA POESÍA DE MERY YOLANDA SÁNCHEZ Y LA PINTURA DE FERNANDO BOTERO COMO POTENCIAS NARRATIVAS DE UNA MEMORIA TRÁGICA: REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO.**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 9 de fevereiro de 2022

**Banca examinadora:**

.....  
Prof. Dr. João Fernando Igansi Nunes (Orientador)

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

.....  
Prof. Dr. Aulus Mandagara Martins

Doutor em Letras pela Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/RS)

.....  
Prof. Dra. Francisca Ferreira Michelin

Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS)

.....  
Prof. Dra. Luisa Gertrudis Durán Rocca

Doutora em Planejamento Regional e Urbano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/RS)

.....  
Prof. Dr. Ronaldo Bernardino Colvero

Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS)

## Agradecimientos

El proceso académico en las universidades brasileras donde realicé mis estudios de posgrado, y en específico, en la Universidad Federal de Pelotas, no hubiera sido posible sin el apoyo, cariño y acompañamiento incondicional de mis padres, abuelitos, de mi amado hijo, compañero de vida, familia, docentes y algunos amigos de antes y otros que fueron apareciendo en el camino.

A ellos, a Dios, a la virgen santísima y mis queridos santos, les agradezco infinitamente por haberme posibilitado, animado e inspirado a estudiar y aprender tantos conocimientos importantes durante los últimos años. Así mismo, doy un agradecimiento muy especial a mi adoradas madre y abuelita, a mi abuelito (quien tristemente no pudo presenciar el final de este ciclo que con orgullo inició conmigo), compañero de vida (un hombre virtuoso y lleno de amor) e hijo (un ángel que llegó a mi justamente al inicio de este nivel educativo), pues el amor sin intermitencia que me brindaron, desde sus pensamientos y corazones, fueron sustrato para vivir cada uno de los días y de las experiencias vividas en mi querido Brasil... este trabajo y título son suyos también.

También, agradezco a la *CAPES* (Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nivel superior) por la bolsa de estudios y el financiamiento de varias actividades académicas, a la *Universidad Federal de Pelotas* por volverse también mi alma máter, al PPGMP (*programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural*) por brindarme la oportunidad de permitirme aproximarme intelectualmente a los estudios de la memoria, un elemento fundamental en toda sociedad que pasó a convertirse en un interés personal, a mi orientador el profesor Dr. João Fernando Igansi Nunes por contribuir en el ecaminamiento y estructuración de este trabajo y de algunos produtos que surgieron de él (artículos y ponencia). A ustedes, les reitero mi agradecimiento.

## Resumen

Este trabajo estudia el concepto de memoria y algunas de sus subcategorías, a través de la interpretación del potencial narrativo presente en la producción poética de Mery Yolanda Sánchez y en la producción visual de Fernando Botero, concretamente aquella que procura representar gran parte del dolor padecido por víctimas del conflicto interno armado colombiano, el cual evoca recuerdos y el silencio al que los discursos dominantes los han sometido; discursos que hoy en día, están en proceso de re interpretación. A raíz de ese encuentro palabra e imagen, se busca exaltar en estos lenguajes, representaciones narrativas que aproximen al sujeto lector a la memoria de la realidad de uno de los conflictos armados más antiguos del mundo, una vez reconstruyen o dan cuenta de varios momentos trágicos ocurridos a lo largo de dicho fenómeno, pues al remitir a una amplia dimensión de crueldad, la fuerza de los mensajes artísticos se convierte en indicios precisos para comprender su dimensión e impacto social. Siendo un trabajo de carácter cualitativo, los instrumentos para su elaboración provienen de la lectura de materiales bibliográficos y audiovisuales, tales como: obras pictóricas, artículos académicos, libros, tesis, entrevistas y documentales relacionados con el campo de la memoria, las artes y el conflicto armado colombiano. Como actividad indispensable, se realizó una visita al Museo Nacional de Colombia, en aras de tener una aproximación mayor con las obras plásticas de Fernando Botero e igualmente, identificar si las mismas, pertenecen al acervo son consideradas referencias de la problemática del conflicto en mención.

**Palabras clave:** Memoria; Pintura; Poesía; Conflicto Armado Colombiano; Mery Yolanda Sánchez; Fernando Botero

## Resumo

Este trabalho estuda o conceito de memória e algumas de suas subcategorias, por meio da interpretação do potencial narrativo presente na produção poética de Mery Yolanda Sánchez e na produção visual de Fernando Botero, especificamente aquela que busca representar grande parte da dor sofridas pelas vítimas do conflito armado interno colombiano, que evoca a memória e o silêncio a que os discursos dominantes as submeteram; discursos que hoje estão em processo de reinterpretção. Como resultado desse encontro palavra e imagem, busca-se exaltar nessas linguagens, representações narrativas que aproximam o leitor da memória da realidade de um dos conflitos armados mais antigos do mundo, uma vez que reconstroem ou dão conta de diversos momentos trágicos ocorridos ao longo desse fenômeno, pois ao referir-se a uma dimensão ampla da crueldade, a força das mensagens artísticas torna-se indícios precisos para compreender sua dimensão e impacto social. Sendo um trabalho qualitativo, os instrumentos para sua elaboração partem da leitura de materiais bibliográficos e audiovisuais, tais como: obras pictóricas, artigos acadêmicos, livros, teses, entrevistas e documentários relacionados ao campo da memória, das artes e da cultura. . Como atividade essencial, foi feita uma visita ao Museu Nacional da Colômbia, a fim de ter uma maior aproximação com as obras plásticas de Fernando Botero e também identificar se elas pertencem ao acervo e são consideradas referências do problema do conflito em questão.

**Palavras-chave:** Memória; Pintura; Poesia; Conflito Armado Colombiano; Mery Yolanda Sanchez; Fernando Botero

## Abstract

This work studies the concept of memory and some of its subcategories, through the interpretation of the narrative potential present in the poetic production of Mery Yolanda Sánchez and in the visual production of Fernando Botero, specifically the one that seeks to represent a large part of the pain suffered by the victims of the conflict. Colombian internal armed, which evokes the memory and silence to which the dominant discourses subjected them; discourses that are currently undergoing a process of reinterpretation. As a result of this meeting of words and images, we seek to exalt, in these languages, narrative representations that bring the reader closer to the memory of the reality of one of the oldest armed conflicts in the world, since they reconstruct or give an account of several tragic moments that occurred during this period. phenomenon, because when referring to a broad dimension of cruelty, the strength of artistic messages becomes precise indications to understand its dimension and social impact. Being a qualitative work, the instruments for its elaboration start from the reading of bibliographic and audiovisual materials, such as: pictorial works, academic articles, books, theses, interviews and documentaries related to the field of memory, arts and culture. . As an essential activity, a visit was made to the National Museum of Colombia, in order to have a closer relationship with the plastic works of Fernando Botero and also to identify if they belong to the collection and are considered references of the problem of the conflict in question.

**Keywords:** Memory; Painting; Poetry; Colombian Armed Conflict; Mery Yolanda Sanchez; Fernando Botero

## Sumario

<b>Listado de Figuras</b> .....	<b>10</b>
<b>Listado de siglas</b> .....	<b>14</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>15</b>
<b>1. Capítulo I</b> .....	<b>28</b>
<b>Aproximación al conflicto interno armado de Colombia: Antecedentes, contextos, actores y efectos</b> .....	<b>28</b>
1.1 Insumos históricos para la comprensión del conflicto armado. ....	29
Auge, desenvolvimiento, escenarios y modos primarios de actuar .....	29
1.2 De la violencia inicial al frente nacional .....	36
1.3 Aparición de guerrillas con causas campesinas y sociales .....	40
1.4 El narcotráfico y la degradación de las luchas sociales y campesinas....	44
1.5 A cerca de las relaciones fuerzas armadas, narcotraficantes, clase alta y paramilitarismo.....	48
1.6 El discontinuo desarrollo económico del país y la nueva constitución ....	52
1.7 Renovación de las FARC y el nuevo aire del paramilitarismo. Mutación de la guerra .....	55
1.8 Deterioro económico, aparición de la Seguridad democrática, la desmovilización de las AUC y los diálogos con las FARC.....	64
<b>2. Capítulo II</b> .....	<b>72</b>
<b>Discusiones a partir del quehacer de la memoria. Colombia y el llamado a la reinterpretación de su pasado</b> .....	<b>72</b>
2.1 Retomando Conceptos. Memoria, sus inserciones en la sociedad y la lucha contra el olvido .....	73
2.2 Hacia una interpretación de los conceptos “Posmemoria” y “Memoria cultural” .....	85
2.3 Las memorias erigidas en contextos conflictivos. El ejercicio de memoria y de su preservación en Colombia .....	95
2.4 Expresiones artísticas como mediadores de la resignificación del pasado y de consolidación de memorias del conflicto armado colombiano.....	106
<b>3. Capítulo III</b> .....	<b>115</b>
<b>Interacciones entre palabras e imágenes y su capacidad de potenciar narrativas del pasado</b> .....	<b>115</b>
3.1 Retóricas del arte. Palabra, imagen y los desafíos de la realidad. ....	116
3.2 Apariencias de la memoria. Palabras e imágenes como escrituras evocadoras de vivencias pasadas .....	123



3.3 De cómo las obras visuales y literarias inspiradas en el fenómeno del conflicto consiguen potenciar narrativas memoriales .....	136
3.4 El conflicto armado colombiano en el marco de la creación pictórica y literaria .....	152
<b>4. Capítulo IV .....</b>	<b>159</b>
<b>Revisando representaciones de tragedias ocurridas en el conflicto armado colombiano. ....</b>	<b>159</b>
<b>Interpretación de obras con potencial memorial a partir de una propuesta poética y una propuesta pictórica .....</b>	<b>159</b>
4.1 A cerca de la selección de obras a analizar .....	160
4.2 Mery Yolanda Sánchez y el deseo de encontrarse en el otro .....	164
4.2.1 Interpretación de poemas .....	169
4.3 Más allá de las célebres imágenes figurativas. El arte de Fernando Botero y sus denuncias a la violencia de la guerra .....	185
4.3.1 Interpretación de lienzos y dibujos .....	190
<b>5. Capítulo V .....</b>	<b>221</b>
<b>Aspectos del trabajo de Mery Yolanda Sánchez y Fernando Botero desde los que se puede pensar la construcción memorias del conflicto armado .....</b>	<b>221</b>
5.1 Insumos a tener en cuenta a la hora de interpretar elementos artísticos con potencial de memoria .....	222
<b>6. Consideraciones finales .....</b>	<b>233</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>240</b>

## Listado de Figuras

- Figura 1 Jorge Eliecer Gaitán. Fotografía original de Luis Alberto Gaitán Lunga. Tomada del libro “Archivo Gaitán” .....32
- Figura 2. La guerrilla de “Los Fonseca”, 1953. Fotógrafo desconocido. Fuente: Centro Nacional de Memoria Histórica.....35
- Figura 3. Fundadores de las FARC, 1964. Fotógrafo desconocido. Fuente: Revista Semana. Fuente: Galería virtual de la Revista Semana (24 de Mayo de 2004) .....40
- Figura 4. Trecho de un reporte de Prensa (15 de Junio de 1965) /Periódico “El Espectador”. Disponible en: <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/la-toma-de-la-region-de-marquetalia-por-el-ejercito/> .....41
- Figura 5. Camilo Torres con uniforme del ELN, años 60. Foto tomada del libro “Camilo el cura guerrillero” con permiso del autor. Fuente: BBC. Disponible en: [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/02/160212\\_colombia\\_camilo\\_torres\\_cura\\_guerrillero\\_eln\\_nc](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/02/160212_colombia_camilo_torres_cura_guerrillero_eln_nc) .....42
- Figura 6. Un tanque golpea la puerta del Palacio de Justicia de Bogotá, Noviembre 6 de 1985. Fotógrafo Carlos González (AP). Fuente: Revista Semana. Fuente: Diario “El País” (10 de Diciembre de 2014) .....50
- Figura 7. Valla en la entrada del Municipio de Puerto Boyacá, presente desde finales de los años 70 y cuya imagen se tornó un referente del paramilitarismo. Foto Kienyke. Fuente: Periódico “El Espectador” (26 de Julio de 2013) .....50
- Figura 8. Mapa Presencia de las AUC en Colombia en el año 2002. Fuente: Grupo de Estudios en Seguridad Internacional (GESI). Universidad de Granada. ....56
- Figura 9. Valla publicitaria de las Convivir. Fotografía de Jesús Abad Colorado” (1998). Fuente: <https://observadoresddhhyarapolitica.blogspot.com/2015/08/la-operacion-orion-fueron-3000mil.html?view=snapshot>.....57
- Figura 10. Miembros de las AUC, Periódico “El Espectador”, Colombia. Fuente: <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/estos-son-l> .....58

Figura 11. Obreros bananeros asesinados por la guerrilla de las FARC, como respuesta al ataque previo cometido por paramilitares en Chigorodó. Fotografía de Jesús Abad Colorado” (1995). Fuente: Informe ¡Basta Ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad .....60

Figura 12. Víctimas de un ataque de la guerrilla a una iglesia en Bojayá, Chocó, Colombia 2001. Jesús Abad Colorado. Fuente: Revista Semana. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37452970>.....62

Figura 13.Santos y 'Timochenko' sellan el fin del conflicto, La Habana, Cuba, 2016. Ernesto Mastrascusa / EFE. Fuente: Revista Semana. Disponible en: <https://www.semana.com/nacion/articulo/proceso-de-paz-y-cese-al-fuego-gobierno-colombiano-y-farc/478938>.....68

Figura 14.Reporte de Presa, Junio 23 de 2016. Periódico “El Tiempo”. Twitter de la congresista Ángela María Robledo. Fuente: <https://twitter.com/angelamrobledo/status/746040836023001088/photo/2>.....70

Figura 15. Algunos miembros de la iniciativa de memoria “Ojalá nos alcance la vida”, Medellín, 2017. Fotos CNMH. Periódico “El Espectador” Disponible en: <https://www.elespectador.com/colombia2020/justicia/verdad/cinco-ejemplos-de-construccion-de-memoria>.....101

Figura 16.Algunas de las “Madres de Soacha” en un acto que conmemora diez años de las ejecuciones extrajudiciales y la falta de explicaciones por parte del estado. 2018. Foto: Vanguardia Liberal. Fuente: <https://www.vanguardia.com> .....103

Figura 17. Costurero de la Memoria: Kilómetros de vida y de memoria, Bogotá, 2019. Foto: CMPR. Disponible en: <http://experiencias.centromemoria.gov.co/costurero-de-la-memoria-kilometros-de-vida-y-de-memoria/> .....104

Figura 18. Doris Salcedo en El Palacio de Cristal. 2017. Foto: Isabel Permuy: Fuente: <https://www.mujerhoy.com/vivir/protagonistas/201904/08/doris-salcedo-escultora-artista-paz-colombia-rev-20190408>.....111

Figura 19. Doris Salcedo en el espacio “Fragmentos Foto: Juan Fernando Castro.2017. Fuente: <https://www.semana.com/contenidos-editoriales/la-vida-se>

lidera/articulo/narracion-del-conflicto-armado-a-partir-del-arte-en-colombia/644893 .....	112
Figura 20. Francisco de Goya. "Y son Fieras" Aguada, Aguafuerte, Bruñidor, Buril sobre papel avitelado, ahuesado, 157 x 207 mm, Museo del Prado.....	139
Figura 21. Francisco de Goya, 1810-1814, Qué hay que hacer más?, Aguada, Aguafuerte, Bruñidor, Buril sobre papel avitelado, ahuesado, 157 x 207 mm, Museo del Prado .....	140
Figura 22. Alfredo Jaar, 1994-2000. Los ojos de Gutete Emerita. Proyecto Ruanda. Instalación. Fuente: <a href="http://sammlung-zimmermann.com/collection/alfredo-jaar-the-eyes-of-gutete-emerita-2/">http://sammlung-zimmermann.com/collection/alfredo-jaar-the-eyes-of-gutete-emerita-2/</a> .....	142
Figura 23. Alfredo Jaar, 1995, Real Pictures. MOCP, Museum of contemporary photography at Columbia College Chicago. Fuente: <a href="https://universes.art/es/magazine/articles/2012/alfredo-jaar/photo-tour/berlinische-galerie/04">https://universes.art/es/magazine/articles/2012/alfredo-jaar/photo-tour/berlinische-galerie/04</a> .....	143
Figura 24. Doris Salcedo, 1995-1998, Unland, Mesas de madera, seda, metal, cabello humano e hilo, 90 x 245 x 80 cm, 800 x 750 x 3150 mm, 111.8 x 248.9 x 88.9 cm Museum of Contemporary Art Chicago, Fuente: <a href="https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/un">https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/un</a> .....	146
Figura 25. Doris Salcedo, 1995-1998, Detalle de The orphan's tunic. Mesas de madera, seda, cabello humano e hilo, 90 x 245 x 80 cm, Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación bancaria "La Caixa". Fuente: <a href="https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works">https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works</a> .....	147
Figura 26. Óscar Villalobos, 2014, Tierra Móvil, Óleo sobre Lienzo, medidas desconocidas. Fuente: <a href="https://eltiranosauriodigital.co/2016/06/30/desplazados-a-traves-de-la-pintura/">https://eltiranosauriodigital.co/2016/06/30/desplazados-a-traves-de-la-pintura/</a> .....	154
Figura 27. Fotografía de Mery Yolanda Sánchez. Autor desconocido. Disponible en: <a href="https://www.laotrarevista.com/2020/04/los-otros-mery-yolanda-sanchez/">https://www.laotrarevista.com/2020/04/los-otros-mery-yolanda-sanchez/</a> .....	166

Figura 28. Fotografía de Fernando Botero. 2021. Foto: Getty: Fuente: <a href="https://www.elcolombiano.com/antioquia/en-medellin-el-2021-sera-el-ano-botero-KI14853292">https://www.elcolombiano.com/antioquia/en-medellin-el-2021-sera-el-ano-botero-KI14853292</a> .....	186
Figura 29. Fernando Botero. “Masacre en Colombia”. 2000.....	191
Figura 30. Fernando Botero. “Hombre armado”. 2002. ....	197
Figura 31. Fernando Botero. “Ruego”. 2003. ....	204
Figura 32. Fernando Botero. “Fusilado”. 2004. ....	209
Figura 33. Fernando Botero. “Hombre cayendo”. 2004. ....	210
Figura 34. Fernando Botero. “Muerte”. 2002. ....	211
Figura 35. Fernando Botero. “Motosierra”. 2004. ....	212
Figura 36. Fernando Botero. “Madre llorando”. 2004. ....	212
Figura 37. Fernando Botero. “Un hijo muerto”. 2004.....	213
Figura 38. Fernando Botero. “Secuestrada”. 2002. ....	214
Figura 39. Fernando Botero. “Agonía”. 2002. ....	215
Figura 40. Fernando Botero. “Sin esperanza. 2003. ....	216

### Listado de siglas

<b>AUC</b>	Autodefensas de Colombia
<b>CHCV</b>	Comisión histórica del Conflicto y sus víctimas
<b>CIDH</b>	Comisión Interamericana de Derechos Humanos
<b>CNMH</b>	Centro Nacional de Memoria Histórica
<b>CMPR</b>	Centro de memoria, paz y reconciliación
<b>ELN</b>	Ejército de Liberación Nacional
<b>EPL</b>	Ejército Popular de Liberación
<b>FARC</b>	Fuerzas armadas y revolucionarias de Colombia
<b>GMH</b>	Grupo de memoria histórica
<b>JEP</b>	Justicia especial para la paz

## Introducción

En la actualidad Colombia está volcando con mayor intensidad su atención a los esfuerzos de las víctimas<sup>1</sup> por rescatar sus memorias, a las iniciativas estudios académicos y expresiones de memoria en torno al conflicto armado. Sin duda, un promotor de esta novedad son los acuerdos de paz firmados entre estado y guerrilla de las FARC<sup>2</sup> como medida negociada para finalizar la guerra; pactos que han propiciado un periodo de posconflicto con miras a la obtención de justicia, reparación, un futuro sin repeticiones y la búsqueda de verdades. Si bien, no quiere decir que anteriormente, cuando el conflicto se volvió algo permanente, no se ejecutaban estudios o análisis al respecto, en el periodo que hoy en día transcurre hay ciertos factores particulares que vienen impregnado el ambiente de cualidades como: el desarme, la disminución en la violencia criminal, el anhelo de reconstrucción social, de atención a la población vulnerable, las cuales han dirigido también el pensamiento a reforzar o cuestionar los conocimientos que colectivamente se tenían del fenómeno armado.

Este impulso por repasar e indagar en el pasado, va de la mano de la búsqueda de unas políticas de memoria que respalden las voces opositoras de la impunidad, en Colombia se intentó iniciar en 2005 con la Ley de Justicia y Paz y después en 2011 con la Ley de Víctimas, sin embargo, solo fueron la concretización de un marco jurídico guía de la justicia transicional, asunto que aún estaba distante de ser el detonador definitivo de la apertura de una nueva conciencia, que permitiera a la sociedad reflexionar abiertamente sobre las causas y efectos del conflicto

---

<sup>1</sup> Mayoritariamente, las víctimas del conflicto interno armado colombiano corresponden a la población más empobrecida y segregada, como indígenas, campesinos, mujeres, niños y afrodescendientes, quienes además, padecen la negación de los derechos fundamentales por parte del estado, lo cual se ve reflejado en las precarias situaciones que padecen de las regiones a las cuales pertenecen, y en el casi nulo acceso a bienes y servicios públicos como educación y salud.

<sup>2</sup> Iniciales de: “Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia”, una fuerza guerrillera fundamentada en ideologías como el leninismo y marxismo, que en su larga trayectoria de existencia de más de medio siglo, pasó de defender los intereses de los campesinos y el sector rural, a ejecutar prácticas criminales sobre diversos miembros de la población colombiana así como autofinanciarse mediante el tráfico de drogas, todo esto debido al recrudecimiento de la guerra, la presión estatal y la aparición de otros actores armados. Su fin oficial se dio en la ciudad de Cartagena, por medio de la firma de un acuerdo de paz el 26 de septiembre de 2016.

armado<sup>3</sup>. De hecho, como dice Huysen en *En busca del futuro perdido* (2002), este “boom de la memoria” que está adquiriendo fuerza en la cotidianidad de los colombianos, tuvo ya otras apariciones en lugares como Alemania y en países de América Latina como Argentina o Brasil, que padecieron guerras o periodos dictatoriales, con el propósito de fundar los espacios legales, materiales y simbólicos para pensar los hechos, traer a la luz lo que se desconoce, buscar reparaciones principalmente de tipo moral y solicitar justicia hacia las víctimas.

Que se hable de memoria, sus formas y beneficios en un lugar donde las narrativas del pasado estuvieron siempre vigiladas y ahora, tanto las impuestas como las silenciadas se encuentren (y otras estén a punto de vivirlo) a la espera de ser reinterpretadas colectivamente, coloca en tela de juicio las versiones y los significados que históricamente se han pregonado, sobre todo en lo competente al conflicto armado: protagonistas, daños cometidos, sus modalidades, secuelas, impacto en la economía, las narrativas públicas que lo involucran...etc.

No por acaso, cada vez son más los colombianos que por un lado, se apartan de la idea de que “La violencia actual una simple expresión delincuencial o de bandolerismo, y no una manifestación de problemas de fondo en la configuración de nuestro orden político y social.” (CNMH, 2013, p. 13), y por otro, aunque no hayan sido víctimas directas, (o al menos muchos creían no serlo), se identifiquen o defiendan el lugar y las voces de quienes sí lo son, en aras de forjar una nueva conciencia del pasado, que incluya el esclarecimiento de las tragedias por mucho tiempo ignoradas, y halle las razones políticas y económicas de la fragmentación social tan arraigada en el país.

Si bien, las víctimas a las que no les despojaron la oportunidad de recordar y contar, es decir las sobrevivientes, tienen el derecho a conocer detalles de los sucesos cometidos por los grupos armados, sus autores y los motivos, y a saber qué ocurrió con sus familiares desaparecidos o secuestrados y el paradero de

---

<sup>3</sup> En este trabajo, la noción de *conflicto armado* se referirá a la condición (vigente desde la década de los sesenta hasta la actualidad) de violencia política y social, provocada por diversos grupos armados legales e ilegales. Posee varias etapas, actores y consecuencias, que se han ido incorporando conforme se ha ido agravando. Dirigentes del estado como Álvaro Uribe Vélez se negaron en algún momento a afirmar su existencia señalándolo de terrorismo, y esto obstaculizó su solución política y por ende su finalización, no obstante en 2011 el senado y el gobierno en vigor, si reconocieron la existencia del conflicto armado y con ello, además de pasar a ser contemplado política y jurídicamente, se abrió paso también al reconocimiento de las víctimas del paramilitarismo, de guerrillas y de agentes del estado.



los mismos; también tienen derecho a ser escuchadas, no solo a partir de los mecanismos y pautas que los organismos internacionales, y el estado, vienen facilitando, sino mediante sus propias manifestaciones y aquellas otras que las representen

En este sentido, los modos empleados (quizás hasta terapéuticos) para asumir e interiorizar los sufrimientos padecidos, como los provenientes del ámbito imaginativo (música, escritura, teatralidad, artefactos o utensilios con significados), están irrumpiendo con más constancia el espacio social, aquel donde las conmemoraciones institucionalizadas y los “Discursos legitimadores de la guerra” (CNMH, 2013, p. 14), tradicionalmente se erigían. De ahí que la sociedad colombiana en general, está cada vez más, interactuando con materiales creativos antiguos y contemporáneos, que reflejan percepciones más próximas a las comunidades afectadas por el conflicto armado y a la violencia que lo ha caracterizado, y cuyo origen se debe principalmente a anomalías como: las disidencias políticas y la apropiación, uso y tenencia de la tierra; década tras década alimentadas por particulares –y sujetos políticos- con intereses económicos saciados gracias a la negociación de armas, drogas, tierras y el establecimiento de monopolios agrícolas, mineros y petroleros. (ARAQUE, 2016). Percepciones inéditas para las mayorías, en cambio para sus portadores, un registro de las marcas y huellas de un pasado no compartido por todos.

No obstante, la voluntad de evocar los recuerdos, vivencias, emociones producidas bajo la sombra de tal problemática social es identificada a su vez en los artistas. Seres que, a través de los lenguajes polisémicos del arte, saben lidiar con la ausencia, lo indecible y los sentimientos o sensaciones inexplicables. Ahora bien, esta inclinación no se debe solamente a la “creciente movilización por la memoria” (CNMH, 2013, p. 13) dada en el país, si se tiene en cuenta que cuestiones trágicas relativas al fenómeno del conflicto, han causado profunda preocupación en gran parte de los artistas de todos los tiempos, quienes dando primacía a su rol de habitante o miembro de un grupo, además de informar, denunciar y contrastar las realidades disímiles de los colombianos, intentaron e intentan, luchar contra el olvido selectivo, volviéndolas un soporte de las denominadas por Jöel Candau, “memorias trágicas” (CANDAU, 2008, p. 147).

Es decir, los artistas que concibieron sus piezas de acuerdo a un deseo personal de ingeniar obras vinculadas al conflicto y al contenido emocional que las cifras y el discurso público asociados al mismo, ignoraban o poco lograban dimensionar, ofrecen algunos de los medios salvaguardias de aquellos sentimientos, recuerdos dolorosos y emociones (en el que las víctimas son los principales protagonistas) de la sociedad y la cultura, que por alguna razón no forman parte de los masivamente circundantes, y por tanto cooperan en el cuestionamiento y en un acercamiento alegórico del pasado supuestamente común a todos, a su vez en las maneras en que las personas se vienen relacionando con este en el presente.

Aunque existen piezas que datan de décadas diferentes y cada día están aflorando más, en la actualidad, aquellas surgidas en períodos de recrudescimiento de la guerra se destacan por haber acudido a su autonomía para atestiguar, reservar y transmitir fragmentos de un o una serie de relatos reales, donde la crueldad humana ha superado los límites de la racionalidad y de la desvalorización de la vida del otro. Estos trabajos llaman entonces la atención porque su impacto sobre las generaciones presentes difiere del provocado en el de su tiempo, y ello sustenta que las expresiones creativas mantienen con el conflicto relaciones poco estáticas, pues están en constante aumento y transformación.

Apoyada en tales proposiciones, este trabajo se propone como objetivo, y por ende, tesis central, interpretar el potencial narrativo y de memoria latente en algunas piezas poéticas y pictóricas, que conforman ese universo de trabajos artísticos, originados con la intención de tornar más visibles las múltiples formas que adoptó el conflicto en Colombia. Lo anterior, partiendo de la lectura reflexiva de representaciones simbólicas evidenciadas en su contenido narrativo, y teniendo en cuenta que tales trabajos carecen de una voluntad de entretenimiento, pues a cambio, ofrecen la posibilidad de ser interpretados hoy en día, como representaciones de un relato de horror que gracias a su trascender en el tiempo, están expresando cómo se han ido convirtiendo en relatos de resistencia frente al olvido, el mutismo estatal, la confabulación criminal, y la corrupción.

Atendiendo a la primicia de que los lenguajes de la memoria son diversos y se traducen con frecuencia a otros códigos subjetivos, decidí seleccionar una serie de trabajos plásticos (dibujos y pinturas) junto a otros de tipo literario (poemas), en

virtud de que en sus interacciones es posible encontrar los sentidos que subyacen en un hecho equivalente o semejante, igualmente, los discernimientos que proporcionan sobre un mismo evento o asunto contribuyen en la comprensión de su discurso característico. Para los efectos de este ejercicio intertextual, los criterios de escogencia estuvieron respaldados por elementos como: el hecho de que cuando emergieron (y a raíz de haberse enraizado una normalización del conflicto en el día a día del país) colectivamente no fueron más allá de pasar a ser otra producción que se sumaría a las tantas ya existentes acerca del conflicto (situación contrastante con la que viven ahora), así como el hecho de contar con la presencia de imágenes contundentes que tratan lo sensible y doloroso, a partir del desencadenamiento de una especie de sinestesia, donde las sensaciones presentes en las imágenes se entrecruzan, y potencializan la evocación de sucesos pasados.

Así pues, las creaciones seleccionadas a considerar corresponden a una colección de poemas compuestos por la escritora colombiana Mery Yolanda Sánchez y a una colección de lienzos y dibujos creados por Fernando Botero, alusivos a situaciones de desgracia y tragedia ocurridas en el marco del conflicto interno, que buscan representar muchas de las experimentadas propiamente por las víctimas. En concreto, los poemas a analizar son: *Los otros*, *Segundo Tiempo*, *Cartas a Carlos Iván* y *Miedo*, todos incluidos en el libro *Un día Maíz*, publicado en 2010. En cuanto a las obras plásticas están: el lienzo *Masacre en Colombia* (2000), el dibujo *Hombre Armado* (2002), el dibujo *Ruego* (2003), al igual que una serie de pinturas y dibujos mencionados para traer a colación el tema la violencia hacia la mujer; todas estas, como fue acotado, concierne a un grupo de trabajos elaborados por Botero para ilustrar varios de los daños causados por conflicto interno armado a la población indefensa.

Aunque a primera vista pudiesen sugerir que poco o nada tienen en común, el trabajo de estos fundadores de la palabra y la imagen con sentido, poseen puntos de encuentro no únicamente a partir de las temáticas que coincidentalmente abordan en sus creaciones, dentro de las que están, y por cierto serán de mayor énfasis en esta tesis: el sufrimiento o tortura física y emocional, la pérdida (causada por desaparecimiento forzado o por la muerte), los abusos contra la mujer y el desplazamiento forzado, sino también el encuentro simbólico procede mediante la reconstrucción y reflexión (provocada en el público) de sucesos enmarcados en esas

temáticas, ya que vislumbran un potencial narrativo que acerca al lector a la realidad (por cierto, desconocida para otros) de muchos colombianos víctimas, a partir de las construcciones que el lenguaje poético y plástico pueden forjar desde sus especificidades comunicativas.

La idea de traer a colación composiciones provenientes de los campos de la palabra y de la plasticidad, surge en primer lugar, porque instauran el clásico diálogo en torno a que lo visual puede ser encontrado en lo escrito y viceversa (esta intermedialidad encuentra su esencia en la écfrasis), la esencia de este diálogo revela cómo están siendo correspondidas los dos materiales, y cómo al mismo tiempo dan luces de los modos en que se están originando las relaciones y tejidos culturales (de la interacción de sus componente) dentro de una sociedad o época.

En segundo lugar, porque sus modos de tratar con lo sensible y lo doloroso, cobra sentido mediante la construcción de imágenes contundentes que, de inmediato, desencadenan una especie de sinestesia, en la medida en que sus contenidos ofrecen al lector (del texto poético y del visual), una mezcla de sensaciones provocadas por los diferentes sentidos (audición, visión, olfato...) o mezclas de esas mismas sensaciones con sentimientos y/o emociones (tristeza, esperanza, dolor etc...). Cabe aclarar que, durante la escritura de este trabajo, resaltando además el hecho de que las composiciones tanto de la poeta como del pintor, fueron ideadas hace ya un buen tiempo, no se tuvo constancia de la existencia de estudios previos que vinculen de alguna manera la labor artística de los dos, o sus posibles aportes en conjunto a la consolidación de memorias relacionadas con lo padecido por las víctimas del conflicto.

En virtud de ello, constituye una propuesta interesada en hallar dichos aportes, a partir de la realidad traducida en los poemas, las pinturas y dibujos a analizar, (la cual proviene de ese tiempo pasado hoy motivo de debate social y político en Colombia) porque, el arte, en todas sus formas, favorece y posibilita las narrativas de los eventos que atestiguaron, y luego las materializa en las resignificaciones o representaciones que hacen de aquellos eventos, de hecho ha sido una de sus finalidades desde la prehistoria.

A raíz de que los trabajos de Botero y Sánchez, operan mediante la representación de determinados temas relacionados con las tragedias vividas por un

amplio porcentaje de las más de ocho millones de víctimas, reflejan su deseo compartido de mostrar el dolor y el sufrimiento de estas personas, en su momento ignorado por el amplio poder que tenía el discurso legitimador de la guerra, encabezado por los gobernantes y los medios de comunicación, pero que ahora, dado el tiempo de pos conflicto en auge en Colombia, y su natural necesidad de fomentar la cultura de la memoria al recordar y tornar público la mayor cantidad de acontecimientos traumáticos que traten las “profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo”. (JELIN, 2002, p.11), corresponden a algunas las formas adquiridas por el arte en pro de enunciar lo que tenía y tuvo lugar en el país latinoamericano durante las últimas seis décadas, acontecimientos que al ser pasados como desapercibidos por las fuerzas legitimadoras, fueron invisibilizados y consecuentemente, excluidos de las memorias colectivas imperantes.

Bajo estas circunstancias, se hace importante mencionar que el pasado es una urgencia en el presente colectivo, tiempo en cuyo desafío de salvar de la impunidad los horrores ocurridos y evitar su repetición a futuro, ha empezado a exigir, en el contexto de Colombia, una reconstrucción del pasado violento, esta vez, “Sin la pesada carga de la historia” (JELIN, 2002, p. 32), y la consecuente y regulada memoria cultural, abordada más adelante desde los planteamientos de Aleida Assmann. Tales razones, estimulan a la sociedad y enfáticamente, a los discursos académicos, a contribuir en la búsqueda de ejercicios e iniciativas con sustrato de memoria que aporten a la construcción de memorias alternativas a las transmitidas históricamente, esos ejercicios e iniciativas pueden estar implícita o explícitamente, como se aludió, en objetos artísticos conocidos y desconocidos para la población.

Delante de las primicias enunciadas, el interrogante guía que concentra la problemática de esta investigación, procura responder principalmente a la siguiente cuestión: ¿De qué manera la poesía de Mery Yolanda Sánchez y la obra pictórica de Fernando Botero, dedicadas a representar los dolores y tragedias por las que atravesó gran parte de la población colombiana a lo largo del conflicto interno armado, pueden servir de sustrato para la memoria que en la actualidad el país intenta reformular, y posteriormente preservar de manera pública, en virtud del relativo marco del pos conflicto?

Con base a la anterior indagación, surgen otras preguntas que se esperan resolver en los diferentes trechos de este escrito, como por ejemplo: ¿A través de cuales narrativas operan las creaciones de Botero y Sánchez?, ¿Cuál ha sido el

compromiso de los artistas colombianos a la hora de atribuir valores al conflicto armado dentro de sus obras?, ¿A partir de cuáles elementos representativos, literatura y pintura tematizan el conflicto armado en sus contenidos?, ¿A qué tipo de memorias silenciadas el arte procura dar visibilidad a lo largo de la historia?, ¿De qué manera esos objetos artísticos, al pasar al ámbito público pueden contribuir a la preservación de la memoria del conflicto armado?. En efecto, la hipótesis a enunciar a continuación, ayudará a encauzar objetivamente este trabajo: La potencia narrativa que Fernando Botero y Mery Yolanda Sánchez albergan en sus obras en torno a la problemática del conflicto interno armado, un potencial memorial que reconstruye (visual y literariamente) la realidad vivida por colombianos víctimas de este conflicto, a partir de ciertas temáticas ineludibles para el lenguaje artístico, y su deseo de establecer convergencias sociales con quienes se reconozcan en dichas narrativas.

Con el compromiso de atender los anteriores interrogantes, los criterios metodológicos a emplear privilegian la lectura e interpretación de presupuestos teóricos ligados al concepto de memoria, como los de Jöel Candau, Aleida Assmann, Michael Pollak, Elizabeth Jelin, Marianne Hirsch, junto a varias de las subcategorías que han propuesto, como por ejemplo: memorias trágicas, posmemoria, memorias subterráneas y memoria cultural, los cuales guiarán el debate sobre el por qué las singularidades del conflicto, y pese a tantas generaciones implicadas, hasta hace poco, más o menos luego de la firma del acuerdo de paz con las FARC, es posible hablar de memoria y se plantee, abiertamente desde la colectividad, una transformación de las misma y un involucramiento de otros actores. Por su parte, algunos materiales acerca del conflicto armado colombiano, como ciertas publicaciones del Centro Nacional de Memoria Histórica, de Colombia<sup>4</sup>, del Centro de Memoria paz y Reconciliación, de pensadores como Daniel Pécau, y algunos registros de medios comunicativos como la BBC, contribuirán en la comprensión del prolongamiento de las dinámicas y del recrudecimiento de la violencia que produjo la problemática del conflicto.

Este bagaje, será complementado con las reflexiones en torno al arte y sus modos de representar realidades, de autores como Octavio Paz y Alfredo Bosi.

---

<sup>4</sup> Ente estatal dedicado a la búsqueda y preservación de las memorias del país, en especial, de aquellas circunscritas en el fenómeno del conflicto armado, con el fin de contribuir en la creación de estrategias que faciliten el conocimiento de la verdad y la reparación integral de los colectivos afectados y de la sociedad colombiana en su conjunto.

Además, ante el propósito de llevar a cabo un análisis (que combina procesos inductivos y deductivos) a las imágenes visuales y literarias que giran en torno a temas derivados de las modalidades de violencia física y emocional, eventos traumáticos, frecuentemente ejecutados por los actores armados, anteriormente ya señalados (sufrimiento físico, la pérdida causada por desaparecimiento forzado o por la muerte, abusos contra la mujer y el desplazamiento forzado), los apuntes de Márcio Seligmann-Silva, Octavio Paz y Mario Praz, favorecen la identificación de las formas a través de las cuales una expresión artística, puede soportar, conservar, transmitir y expresar memorias silenciadas y resistentes, a varias generaciones.

De gran relevancia son también algunas entrevistas disponibles en la web, de artistas colombianos con posicionamientos críticos en lo concerniente a la labor del arte frente a las magnitudes del conflicto y sus impactos sobre la sociedad, como por ejemplo, algunas de Doris Salcedo y de la propia Mery Yolanda Sánchez. Asimismo, este proceso metodológico incluye una visita al museo Nacional de Colombia, lugar que reúne las imágenes de Botero a examinar aquí y que desde luego serán registradas fotográficamente, pues tener una proximidad con ese acervo enriquecerá la experiencia de la interpretación, la posterior lectura analítica, e igualmente, proporcionará ideas sobre hasta qué punto, son consideradas referencias del conflicto armado.

Debido a que los objetos artísticos que sustentaran y aterrizaran estos planteamientos, le competen a dos leguajes distintos, se estudiarán de acuerdo a las particularidades tanto de su forma, como de su contenido, este último, es en sí el punto en donde finalmente se encuentran y podrían dialogar; y no tanto en sus (como será acotará más adelante), elementos estéticos formales y/o categóricos. En lo concerniente al análisis puntual de las obras visuales, la interpretación de lo que lo que denotan y connotan, o lo llamado por Joly (2002) los aspectos icónicos, lingüísticos y los signos plásticos, se unirán a la lectura de lo que transmiten emocional y narrativamente, ya que en las segundas es donde comienzan sus interacciones con la memoria social del conflicto. Para analizar los poemas, se partirá del reconocimiento de sus elementos líricos y luego, sus recursos estilísticos o figuras literarias, en vista de que estos últimos, sean explícitos o implícitos construyen las imágenes que evidencian los significados e impresiones atribuidos por la autora al contexto violento Colombia, por las cuales, parafraseando a Octavio

Paz (1996), hace que el lector se conmueva con las alusiones al pasado, allí presentes. Lo anterior será ejecutado, bajo el amparo crítico que aportan escritores como Nelson Romero Guzmán y críticos como Susan Sontag y Alberto Vargas.

Pasando a la división de los contenidos de esta labor investigativa, se estructuraron cinco capítulos así: Un primer capítulo dedicado a reconocer que “El conflicto colombiano ha sido heterogéneo tanto a lo largo del tiempo como en la extensión del territorio. Así mismo lo han sido sus actores, sus víctimas y sus repertorios violentos.” (CNMH, 2013, 111), en efecto, dimensionarlo en su totalidad implica estudiar los contextos específicos que lo motivaron e impulsaron su prolongación por más de medio siglo hasta convertirse CNMH (2013) en el más antiguo del mundo, además, demanda investigaciones multidisciplinarias profundas, que ayuden a dilucidar los factores concretos que propiciaron sus cambios, las nuevas formas adquiridas en cada periodo histórico, los modos de proceder en las diversas regiones del país, los tipos de víctimas que fue provocando, los tipos de responsables armados y civiles que lo regularon, así como también los sustratos políticos que lo han alimentado.

De ahí que el objetivo del capítulo sea presentar un informe descriptivo, sintetizador de algunos momentos relevantes (que incurrieron y regularon en su gravedad) ocurridos en el marco del conflicto interno armado colombiano, que de una u otra forma nos ha afectado a todos los colombianos. Para su realización, se tomó respaldo en las últimas publicaciones del CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica) que buscan comprender la génesis y las transformaciones del conflicto armado colombiano, como el documento *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013), “Resultado del trabajo adelantado por el equipo de investigación del Grupo de Memoria Histórica (GMH) de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, en el marco de la Ley 975 de 2005” (CNMH, 2013, p. 3). Los momentos importantes a los que se le hará una breve alusión, son algunos de los cuales dieron origen no únicamente a la violencia radicalista en la que se encarnaba, sino también a serias secuelas sociales como: pobreza extrema, incursión del narcotráfico, abandono del sector agrario, el carácter sectorizado de la institucionalidad y la territorialidad, la limitada participación política, etc. cuya repercusión se evidencia en el escenario actual del país y su necesidad inaplazable de promover e implementar mudanzas sociales desde el discurso de la paz.



El segundo capítulo se destinó para desplegar el debate en función del concepto de memoria y su incidencia en los procesos sociales que buscan renovar los sentidos del pasado, imperantes gracias a la organización de los discursos homogeneizadores y los silencios estos mismos controlan. Aquí, son abordadas algunas de sus subcategorías, ya que la actual reorganización memorial por la que Colombia inicia su travesía, brinda especial cuidado a memorias más bien locales y excluidas de la memoria cultural (una de las subcategorías), así como aquellas que de cierta forma se han repetido y se asemejan unas a otras, a pesar de provenir de tiempos y generaciones distintas, me refiero a las denominadas posmemorias (otra categoría).

Para alcanzar dicha reorganización, las voces emergidas en el ámbito público, reflejadas en movilizaciones, algunos colectivos, y objetos, como los enmarcados en la creatividad artística, pasan a ser los vehículos o soportes que conservan recuerdos justificadores de los procesos sociales en auge. A partir de esas premisas, el periodo de pos conflicto que Colombia está experimentando, ha estimulado la revisión de objetos artísticos con potencial de memoria, que contemporáneos o no, han tratado de evocar momentos dolorosos que diversas víctimas presenciaron y que hoy en día encuentran otra escucha no a penas en ellas, sino también en gran parte de la población nacional.

En vista de que se analizaran elementos del lenguaje visual y el literaria, se plantea en el capítulo tercero pensar un poco la noción de que en el arte, los lenguajes provenientes de la palabra y el universo visual, han siempre instituido relaciones entre sí cuando de reconstruir realidades se trata, permitiéndose el desenvolvimiento de un mismo asunto desde varios puntos de vista, y persiguiendo fines iguales o semejantes. El rol del poeta, del pintor y las funciones de la pintura y la poesía, son también discutidos, en la medida en que el ser humano ha acudido a ellos para lograr comprender desde otra óptica el mundo, sus verdades, sus asuntos inexplicables, así como para forjar un lenguaje que a futuro narre su época de procedencia y genere contrastes con la vigente.

No obstante, previo a la anterior discusión se hará una breve revisión de ciertas expresiones artísticas nacidas en distintas circunstancias de guerra y/o violencia, en las que se incluyen obras de Alfredo Jaar y Francisco de Goya. Se

exploran específicamente producciones plásticas y literarias de épocas y artistas distintos, que, de alguna forma, traen a colación tragedias bélicas y sus repercusiones sobre las comunidades involucradas, como lo hace el poema “América (1400)”, de Pablo Neruda. Se finaliza discutiendo un poco acerca del por qué y cómo, el lenguaje literario y el visual, han sido algunos de los más empleadas por los artistas visuales y literarios a la hora de tratar el conflicto armado, rescatando el trabajo del pintor Óscar Villalobos y del escritor Jorge Eliécer Pardo.

El capítulo cuatro está destinadas al análisis del grupo de composiciones de Fernando Botero y Mery Yolanda Sánchez, inspiradas en los horrores perpetrados por los distintos actores armados hasta antes del proceso y firma del acuerdo de paz, teniendo en cuenta la afinidad de los relatos, su potencial memorial y los asuntos en lo que enfatizan. En este sentido, su interés por hacer visibles instantes violentos que vivieron distintos grupos afectados y que en su momento se encontraban casi normalizados, les puede otorgar los mecanismos simbólicos para tornarse un mediador entre lo que se recuerda de estos, lo que se cuenta y lo que se ha tratado de olvidar, razón que conducirá a comprenderlos esta vez, desde la percepción de una sociedad.

Es de reiterar aquí que dentro de las piezas que ayudaran a fundamentar el análisis, son En concreto, los poemas a analizar son: *Los otros*, *Segundo Tiempo*, *Cartas a Carlos Iván* y *Miedo*, todos incluidos en el libro *Un día Maíz*, publicado en 2010. En cuanto a las obras plásticas están: el lienzo *Masacre en Colombia* (2000), el dibujo *Hombre Armado* (2002), el dibujo *Ruego* (2003), y otras piezas alusivas a la violencia hacia la mujer

Como materia extra a discutir se reflexionará sobre el capacidad referencial y narrativa que pueden tener estas obras de Fernando Botero, dado a que como es bien sabido, sus trabajos son conocidos principalmente por su valor artístico y en algunos casos, por su papel en el mercado del arte, lo cual difiere de a las estudiadas aquí, pues son de cierta manera, distintas a lo que normalmente el pintor presentaba, en cuanto a tema y estilo. Seguidamente, serán expuestas una serie de ideas que buscan sustentar a partir de cuáles factores, las creaciones de Sánchez y Botero podría aportar a la construcción y representación de una memoria

social acerca del conflicto, ahora ligada a una sociedad más consciente y crítica de su pasado.

Finalmente, en la quinta sección, se procura realizar una reflexión sobre, entre otras cosas, la importancia de continuar investigando tópicos que permitan comprender las dinámicas de una problemática conflictiva que ha marcado la vida y la historia de Colombia, para evitar su repetición. También se enfatiza en la idea de seguir reinterpretando expresiones artísticas (de todos los lenguajes) que en algún momento retrataron o registraron algún suceso de impacto colectivo e individual, y cuyo origen se inscribe en la guerra que ha sacudido al país por tanto tiempo (y que desapercibidas), pues muchas veces cuentan algo que desconocen quienes perciben la guerra desde distintas comodidades o posiciones a las de las víctimas directas.

Esto con la finalidad de lograr que contribuyan un poco en la búsqueda de verdades y en la construcción una nueva historia, aprovechando que en la actualidad su contenido cuenta con símbolos y relatos que dan cuenta de asuntos desconocidos o ignorados y que, a su vez, los discursos poderosos (intentando evadir su responsabilidad) no legitimaron o simplemente pasaron por alto. A fin de cuentas, estas expresiones están pasando a soportar un poco esas posmemorias en proceso de transmisión, y algunos actos de recordación, que permiten indagar en lo que ha sido olvidado, o se ha instruido a la sociedad a olvidar.

## **1. Capítulo I**

### **Aproximación al conflicto interno armado de Colombia: Antecedentes, contextos, actores y efectos.**

En aras de contextualizar a los lectores, el presente capítulo busca comprender concisamente algunos de los hechos principales, que más impactaron sobre el desenvolvimiento del conflicto armado colombiano a partir de mediados del siglo XX, hasta el presente. Dicha concisión, se insiste, se debe a que como expondré luego, este fenómeno se remonta a antiguas discrepancias originadas desde la invasión española que conforme se fueron acumulando a las surgidas en etapas posteriores (independencia, la consolidación como república, desarrollo como país) fueron volviendo su presencia permanente y su final, postergado. Basada en lo anterior, y teniendo en cuenta lo difícil que resulta ahondar en el origen de tal conflicto, se proyecta destacar personajes, contextos y varios de los momentos relevantes, en orden cronológico, de tal forma que haya coherencia con las lecturas realizadas al respecto y claramente, con varios de los aspectos que históricamente se conocen.

Así, no me dedicaré a elaborar un resumen o reseña de tipo histórico, sino que entrelazaré lo interpretado en los documentos académicos e investigativos que tomé como soporte, como artículos, documentales y libros, para obtener un tejido más humano, es decir, allegado a la realidad de muchos colombianos, afectados en poca o gran medida, pues este es un asunto que va más allá de los datos cuantitativos, de los discursos historiográficos y los triunfos de unos o de otros. Se trata de pensar en los graves daños que pueden ocasionar a una sociedad y a muchas de sus generaciones por tiempos prolongados, actuar en beneficio particular y no en el colectivo, aún más, cuando el colectivo es un país entero, que poco o nada tiene que ver el deseo particular. Así, se hace esencial reconocer dos cuestiones: número uno, lo que es importante repetir y lo que no, número dos, corregir las falencias que vienen de atrás, para que estas no se conviertan en una bola de nieve que, como le ha sucedido a Colombia con su guerra interna, derrumbe todo a su paso, y deje a miles de personas inocentes, sin vida, sin parientes, tierras, sin amigos, sin techo...

## **1.1 Insumos históricos para la comprensión del conflicto armado.**

### **Auge, desenvolvimiento, escenarios y modos primarios de actuar**

La existencia de un prolongado conflicto armado en Colombia ha marcado a casi todas las generaciones que hasta hoy hemos nacido allí. Las noticias de horror, la impunidad frente a un sinfín de sucesos trágicos, el dolor por el que otros están pasando gracias a dicho fenómeno, desde hace muchísimo tiempo, se convirtieron en un distintivo del país con el cual, infelizmente aprendimos a lidiar mediante la naturalización de su presencia; ello ha sido un accionar poco consolador si se tiene en cuenta que ha ayudado a que la población civil no afectada directamente, le dé la espalda a lo que ha sido uno de los conflictos más antiguos y sangrientos del planeta.

Si nos detuviéramos a revisar y a datar el origen de tan indolente y cruel fenómeno, con total certeza llegaríamos por alguna de sus bifurcaciones a las expediciones de conquista y colonización española, o por lo menos a la formación de Colombia como república, pues persisten hoy en día un gran cumulo de problemáticas sociales emergidas en diferentes épocas, la mayoría sin ser resueltas por completo, lo cual, desde ya brindan luces del dinamismo del conflicto. Sin embargo, este trabajo se centra en el conflicto interno nacido y constantemente reconfigurado a lo largo de todo el siglo XX (cuyo año específico de aparición ha sido difícil de establecer hasta ahora) y sus efectos, caracterizados por, dentro de muchos otros aspectos: el control y posesión de tierras, la corrupción estatal y política, el maltrato a la comunidad rural, el desplazamiento forzado, el reclutamiento de niños para incorporarlos en la lucha armada, la represión social, la violación de derechos humanos, la delincuencia, la producción y tráfico de drogas, etc., situaciones que han afectado duramente a población civil de todas las clases sociales, razas y etnias a lo largo y ancho del país.

La vigencia del conflicto interno de alguna forma llega hasta la actualidad, si tenemos presente que a raíz del acuerdo de paz firmado en 2016 entre las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) (la principal y más antigua guerrilla), y el estado, todavía estamos inmersos en tiempos de posconflicto, es decir, aprendiendo a reconciliarnos sin olvidar las huellas del fenómeno violento y

construyendo las condiciones generales necesarias para fundar una nueva sociedad, un nuevo país.

Mas, el inicio de este puntualmente, lo constituyen una suma de factores que como dije, conducen hasta los cimientos de Colombia como república, por lo que es de insistir, el foco del presente trabajo es el conflicto interno emergido durante los últimos sesenta años, a causa de una profunda violencia emprendida en los años veinte, la cual, según el sociólogo y escritor Alfredo Molano

“Está asociada a dos factores originarios que se influyen mutuamente: El control sobre la tierra y sobre el Estado, sobre todo a partir de la subida del precio del café, y los presupuestos de gastos de los gobiernos aumentan considerablemente. El telón de fondo es el enriquecimiento desbordado de EE. UU después de la Primera Guerra Mundial” (MOLANO, 2015, p. 5).

El incremento en el valor del café y de su demanda, produjo tensiones en los territorios agrarios en donde había apropiación y alquiler descontrolado de tierras improductivas, Molano (2015) lo que acarrió invasiones territoriales y distorsiones en las condiciones labores pautadas entre campesinos y hacendados. Eventualmente, el pensamiento socialista permeó a los habitantes rurales mientras el partido Liberal hacia los años treinta, llega a la presidencia y busca diálogo con las causas agrarias y su tradicional opositor, el partido conservador, con ansias de recuperar el control del Estado, (que mantuvo durante el periodo de “La hegemonía conservadora”), afianza las relaciones con la iglesia católica.

Podría decirse que los partidos, liberal y conservador mantuvieron por largo tiempo, todo tipo de enfrentamientos, tanto a nivel territorial, ideológico como político, sin embargo, en la misma década, el segundo partido (encabezado en la época por Laureano Gómez), optó por “Inhibir por medio del terror” (MOLANO, 2015, p. 5), el poder perdido, poniendo en acción grupos armados que continuarán realizando actos ilícitos a favor de su ideología en departamentos como Boyacá y Santander, mediante pequeñas masacres, despojos, asesinatos y otras tantas formas de violencia cuyo efecto consecuente fue que, los miembros partidarios de otras organizaciones y partidos políticos decidieran reaccionar también con las armas en compañía de la voluntad de venganza. Lo anterior, dividió el espacio nacional, en especial el rural, en zonas dispuestas a lidiar batallas en las que

liberales, comunistas, conservadores y grupos armados por el gobierno, se disputaban el dominio de dichas zonas involucradas.

“Para este punto fueron tan arduos los ataques entre liberales y conservadores (ya incluían saqueos, violaciones, torturas, entre otros, a miembros del “bando contrario”) que era común que las familias se encontraran divididas a causa de sentirse identificadas unas con los “rojos” y otras con los “azules”, los colores de cada uno de esos partidos, respectivamente”. (CHCV, 20015, p. 9).

Los eventos mencionados, dan forma al denominado periodo de “La Violencia” (1946-1958), escrito en letra mayúscula, caracterizado por ser un momento en el que se agudiza la repartición inequitativa de la tierra y las políticas agrarias producen inconformidad en los campesinos, estén o no identificados con los ideales políticos imperantes. A su vez, sucede allí, que los modelos de propiedad aplicados a las tierras produjeron descontento a los movimientos obreros empleados por empresas internacionales, dado a que también comenzaron a mostrar desconcierto ante esos modelos. Tales situaciones, acotando, fueron fruto de la incapacidad gubernamental de tomar decisiones que beneficiaran a todos sin polarizar políticamente la sociedad; asunto hasta el día de hoy, fácil de percibir en las normativas y políticas empleadas por los distintos gobiernos nacionales y regionales.

Si bien, el nombre del periodo de “La Violencia” aparentemente sugiere que hubo una tendencia a normalizar este tipo de prácticas bélicas y delictivas en la historia política nacional, además de que contribuyera a dejar en evidencia la débil legitimidad estatal, lo cierto es que “A partir de entonces, el conflicto político se tradujo en una abierta confrontación armada”. (CNMH, 2013, p. 112) y el tradicional binomio de partidos, consolidaron una confrontación directa y dejaron en evidencia sus cartas para alcanzar el poder completo sobre la población. Los conservadores, por ejemplo, tras un discurso anticomunista, perseguían acérrimamente a los liberales para asesinarlos como fuera posible, mientras los liberales contestaban con réplicas similares ejecutadas por la policía liberal. Por su parte, los pobladores (a veces familias enteras) de localidades rurales y/o agrarias, empezaron a huir masivamente, de manera obligada y en silencio sus tierras, pues la producción en todos los ámbitos se desestabilizó y el escaso comercio, de alimentos y productos, afectó drásticamente la económica del país.

Otro evento reconocido por ser el detonante del descontrol de los desacuerdos políticos y las contiendas ocurrió en 1948 cuando el 9 de abril en pleno centro de la capital, Bogotá, es asesinado Jorge Eliecer Gaitán [Fig. 1]. Gaitán fue un carismático líder liberal que se proyectaba como el próximo candidato a la presidencia, un crítico acérrimo de la persecución política y la responsabilidad que el estado tenía frente a ello. Tal acontecimiento fue denominado *El Bogotazo*, y desencadenó un levantamiento civil (hubo incendios, saqueos, robos, miles de homicidios desmedidos) en todo el país, derivado de la violencia radical ya usualmente aplicada por los dos partidos clásicos; ello fue otro motivo para alcanzar, además del ideal de una supremacía política, la sed de revancha. En este punto se da inicio oficial a una guerra armada generalizada, es decir al periodo de “La Violencia”, ya que ahora también los ciudadanos querían actuar por su propia cuenta a falta de un gobierno comprometido con sus necesidades sociales.



Figura 1 Jorge Eliecer Gaitán. Fotografía original de Luis Alberto Gaitán Lunga. Tomada del libro “Archivo Gaitán”

En una primera instancia se podría llegar a pensar que los actos bélicos cesarían o mínimamente se apaciguarían un poco con la muerte inesperada del posible presidente del país, no en tanto, de acuerdo con Juan Álvarez (2018),



estudioso del tema "Los universos conservador y liberal siempre estuvieron en riña y contienda y cuando aparece el Bogotazo se genera una especie de mandato de unificación y solidaridad ante la aparición de un tercer actor que era el pueblo violento", de tal modo que, el inicio de la década del cincuenta significó también la creación abierta de las guerrillas propias de cada partido, "Las Chulavitas", conservadores y "Pájaros", Liberales, integradas por habitantes de zonas tanto rurales como urbanas, bajo el amparo del gobierno de turno y el sistema judicial, policial y militar que a este legítimamente corresponden.

Como detalle escabroso, se adiciona el hecho de que las muertes siniestras cada vez fueron más escandalosas en "La Violencia", el Centro Nacional de Memoria Historia (CNMH), menciona como ejemplo de este: "el descuartizamiento de hombres vivos, las exhibiciones de cabezas cortadas y la dispersión de partes de cuerpos por los caminos rurales, que aún perviven en la memoria de la población colombiana." (CNMH, 2013, p. 112), siendo ya una señal de la degradación de un estado descontrolado, intolerante y represivo.

"De la magnitud de la violencia bipartidista dan cuenta distintos cálculos sobre los homicidios y el despojo de tierras, entre estos los del analista Paul Oquist. Según Oquist, entre 1948 y 1966, 193.017 personas resultaron muertas producto de la violencia partidista en Colombia. La mayor proporción tuvo lugar entre 1948 y 1953, los años de mayor intensidad de violencia, según los estudiosos del tema. Los departamentos más afectados por los homicidios fueron el Antioquia (24,6%), Tolima (17,2%), Antioquia (14,5%), Norte de Santander (11,6%), Santander (10,7%) y Valle del Cauca (7,3%). En cuanto al abandono o despojo de tierras, Oquist calculó que los propietarios de tierras perdieron 393.648 parcelas, y que los departamentos más afectados fueron Valle del Cauca, Tolima, Cundinamarca, Norte de Santander y Antioquia<sup>5</sup>". (CNMH, 2013, p. 115)

Evidentemente, lo anterior provocó un fuerte incremento en el número de homicidios, aunque cabe destacar que a las cifras señaladas cabría añadirles las cifras de las masacres colectivas, las muertes provocadas por militares, el porcentaje de tierras abandonadas, los incendios de casas y pérdidas materiales, de las cuales, por cierto, se pueden encontrar informaciones en los documentos publicados en 1959 por la Secretaría de Agricultura de la Gobernación del Tolima.

---

<sup>5</sup> Los autores del informe destacan que estas cifras fueron tomadas de análisis y documentos oficiales realizados en 1959 por la *Secretaría de Agricultura* de la Gobernación del departamento del Tolima y de las investigaciones realizadas por el politólogo estadounidense Paul Oquist

Importante es señalar que en el centro de Colombia, específicamente al sur del departamento del Tolima, en las tupidas y estratégicamente localizadas, montañas de la Cordillera Central de los Andes, comenzaron a asentarse y refugiarse, grupos de campesinos liberales, provenientes de diversos lugares (algunos de pensamiento más bien comunista) que escapando de sus perseguidores conservadores (completamente respaldados desde 1946 y financiados por el gobierno del momento, perteneciente a la misma corriente política), poco a poco se fueron organizado armadamente (especies de guerrillas de accionar limitado) para realizar los escapes en conjunto del Estado, quien ahora mediante el activismo de los jóvenes colectivos paramilitares, era su perseguidor. “Se quería llevar al liberalismo a las armas para, como sucedió a partir de 1948, derrotarlos con las armas oficiales.” (MOLANO, 2015, p. 17), intención que terminó cumpliéndose cuando en su afán por defenderse de los grupos paramilitares estatales, nacieron las guerrilleras liberales que se extendieron en varios departamentos como Tolima, Caldas y Antioquia.

Eventualmente, los líderes de los partidos políticos tradicionales al notar, por un lado, que la fuerza de las luchas armadas las estaba convirtiendo en amenaza para el estado, y por otro, la tendencia fascista del presidente en vigor Laureano Gómez, propiciaron por vías políticas en 1953 un golpe militar que mediara sus diferencias y tuviera fines pacifistas. Así, este único intento de dictadura que ha tenido Colombia ubica en el poder el general Gustavo Rojas Pinilla, un acérrimo seguidor del dictador español Francisco Franco, quien consiguió establecer una especie de tregua al llegar a consensos, y amnistía con algunas guerrillas<sup>6</sup> (mientras otras, como “Los Pájaros”, de forma oculta, sobrevivían gracias al apoyo de terratenientes temerosos de una posible expropiación de sus terrenos improductivos). El general elegido, optó por seguir con las persecuciones y drásticos operativos sobre las regiones afectadas, acudiendo a grupos de autodefensas campesinas de tendencia comunista, los cuales, curiosamente, al no identificarse con ninguna ideología tradicional, se volvieron el tercer nuevo blanco del gobierno, al igual que aquellos que no se acogieron a ninguna de las propuestas de reinserción de Rojas Pinilla.

---

<sup>6</sup> Aunque nunca se conocerán números exactos, la cifra de guerrilleros armados hacia 1953 podría ser entre 40.000 y 55.000, mientras los efectivos de la fuerza pública no pasaban de 25.000 (Ramsey, 206) (MOLANO, 2015, p. 28).

Aprovecho estas líneas para recordar que el carácter de esta dictadura fue singular en la medida en que quien la lideraba no ejerció la fuerza para imponer un régimen absoluto en ninguna instancia (ni para entrar ni para mantenerse o salir), de cierta manera se instituyó con la intención de no conducir al país a un conflicto de guerrillas, pese a que luego, produjera otras inconformidades, que parafraseando a Johanna Araque, serían [...] el retorno de excombatientes a la vida civil pusiera al descubierto la usurpación de sus tierras, el empobrecimiento de la población, la debilidad de los gobiernos, las escasas oportunidades labores y la represión. (2016, p. 18) haciendo que cada vez más personas acudieran a las armas por voluntad propia o se readscribieran a un grupo guerrillero [Figura 2]. A lo anterior se le suma el hecho de que el apoyo de Estados Unidos, en materia de implementación de estrategias políticas para evitar el comunismo y hostigar y capturar a los seguidores del mismo, no detuvo las persecuciones ni el uso de la fuerza a la hora de resolver incompatibilidades ideológicas.

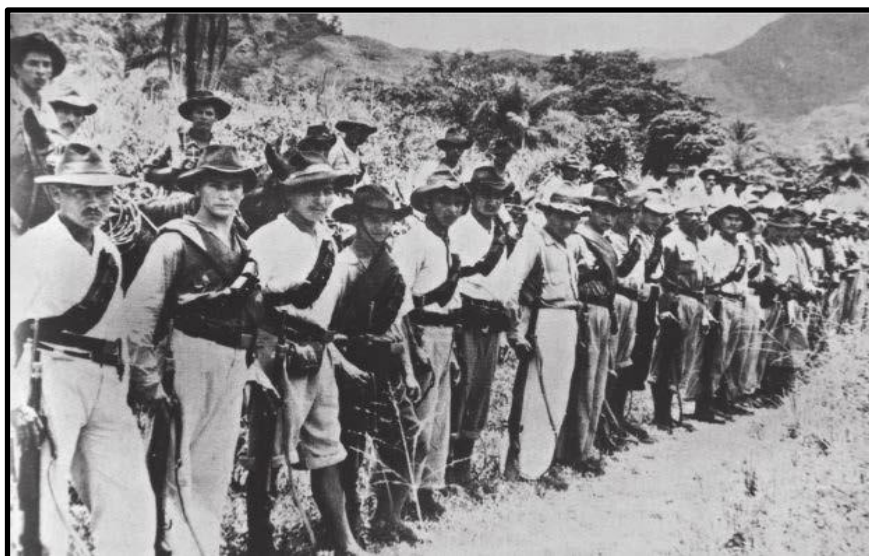


Figura 2. La guerrilla de "Los Fonseca", 1953. Fotografía desconocido. Fuente: Centro Nacional de Memoria Histórica

Por otro lado, la creación del convenio *Frente Nacional* es otro instante histórico importante que da cuenta de las tentativas ejecutadas por parte de los políticos tradicionales (liberales y conservadores, quienes, a su vez, recordemos subieron al poder al militar dictador) para terminar con el partido político fundado por

Rojas Pinilla y de paso con la guerra que paulatinamente estaba saliendo del cauce. El convenio consistía en que los partidos Liberal y Conservador, en aras de dar fin a los enfrentamientos bipartidistas (la Violencia) resilientes desde finales de la década del cuarenta, se alternarían el poder por los siguientes dieciséis años (con dos periodos de cuatro años cada uno).

Es claro que este pacto, de escasa democracia, excluyó a demás partidos existentes, ignoró las causas sociales de las luchas y en consecuencia, no detuvo el crecimiento de grupos insurrectos influenciados por las guerrillas bipartidistas y ni de otros con jefes comunistas inspirados en el éxito de la Revolución Cubana, tan de moda por esos días; tampoco determinó los parámetros para forjar reformas agrícolas viables ni de distribución justa de la tierra, por el contrario, siguió permitiendo la concentración de tierras, no pregonó la reparación de las víctimas (la mayoría campesinos) de aquellos grupos insurrectos que de alguna u otra forma robaron o invadieron sus tierras, o de personas que habían perdido parientes o empleos porque debieron huir a raíz de las amenazas o represiones recibidas por no coincidir con determinada ideología política. Dadas las circunstancias, es interesante pensar que

“Nuestros dirigentes políticos sabían que el problema de la tierra estaba íntimamente ligado a la lucha armada y que encontraba piso y fuerza donde había organizaciones campesinas como en Sumapaz, Tolima, Santander y Cauca. Donde no las hubo, la persecución política se bandolerizó cuando los partidos les quitaron apoyo a sus clientelas armadas”. (MOLANO, 2015, p. 31)

No en tanto, las confrontaciones comienzan a padecer notorias transformaciones, en la medida en que los motivos que la sustentan dejan de girar en torno a la obtención del poder estatal (como comenté atrás, en La Violencia patrocinado por los partidos políticos), y se concentran ahora en el sector social hasta el momento, más excluido y sin respaldo político alguno, el campesinado.

## **1.2 De la violencia inicial al frente nacional**

La alternancia pactada del poder logra que tanto el partido liberal como el conservador desconozcan los grupos armados con los que se amedrentaban, por lo que el aparente nuevo estado del *Frente Nacional*, se convierte en enemigo de estos

grupos junto con sus disidencias, y viceversa, CNMH (2013) este es el impulso que reciben las antiguas autodefensas comunistas para transformarse en FARC, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, organización interesada inicialmente, en recoger en sus principios de base, las decepciones e inconformidades de los campesinos armados, las falencias del campo, también sus necesidades y problemáticas como la pobreza y la falta de vías terciarias de calidad, jamás resueltas por las políticas estatales, con la finalidad de mediar frente al estado su resolución.

Aspectos que comenzaron a preocupar a Estados Unidos, ya que al temer que sucediera en Colombia lo mismo que en Cuba con su revolución, encontró maneras para involucrarse en los aspectos internos del país facilitando acciones la elaboración de informes oficiales que dieran cuenta de los rasgos fundamentales de la imperante violencia criminal (CNMH, 2013), los protagonistas y posibles soluciones, en pro de la superación de la injusticia política, social, económica producto de dicha violencia...que enfatizaban además, en la importancia de presencia del estado y la fuerza pública en las zonas rurales e investimento en carreteras, escuelas, distribución equitativa de la tierra etc. Así mismo, dicho país facilitó la formación de la "Alianza para el Progreso, como antídoto contra el contagio comunista" (MOLANO, 2015, p. 31) e incluso, apoyando y asesoran a los mandatarios en materia de reformas agrarias, por cierto, no consolidadas a cambio de mejoras en diversas obras de infraestructura.

"Así, pues, la Doctrina de Seguridad Nacional y la Alianza para el Progreso fueron dos caras de la misma moneda o, si se quiere, la combinación de todas las formas de lucha de EE. UU. Para mantener el statu quo y aislar al mismo tiempo a Cuba". (MOLANO, 2015, p. 31)

Podría decirse entonces, que los gobernantes oficialmente descartaron de sus prioridades a los habitantes de zonas rurales y a todo lo que tuviera que ver con la posesión, alquiler, migración forzada, abandono de fincas y obtención ilimitada de tierras que a su vez no eran trabajadas, y cuya adquisición ya concernía únicamente a las clases altas, en cuanto ellos competían y limitaban las oportunidades a beneficiar solo a los suyos (amigos o familiares terratenientes) o en el mejor de los casos, a algunas cuantas ciudades. Según el GMH, basados en las lecturas de Fernán González (1997) era [...] Evidente la condición de Colombia como un

conglomerado de confederaciones de poderes regionales y locales (2013, p.117) en donde existían las *Repúblicas Independientes* (CNMH, 2013, p. 17), o sea, lugares alejados, nunca incluidos en las prioridades estatales, a gobernantes poco o nunca iban.

Claramente, hacia finales de la década de los cincuenta, dirigentes colombianos, como Alberto Lleras Camargo, fueron acreedores de presiones internacionales que los conducía a tomar una postura firme y de cara a las coyunturas bélicas que azotaban al país. Lo anterior, los situó ante a un camino bifurcado en el que uno apuntaba a darle cabida y voz legítima al socialismo o comunismo en la política nacional (las organizaciones armadas de campesinos y de hecho muchos de los países cercanos, se identificaban con esto) y otro, apuntaba a dar continuidad al profundo rechazo de dichas corrientes (era lo que los estadounidenses esperaban a cambio de su presencia) y a discriminar a sus seguidores. En este sentido, se podría afirmar que las fallas del Frente Nacional fueron ocasionadas, entre otros factores, por

[...] “La falta de consenso sobre el diagnóstico y la caracterización de los hechos (para unos criminal y para otros sociopolítica); por las dificultades para responder a las expectativas de las víctimas por parte de un Estado pobre; por las críticas suscitadas por el desarrollo de los planes de rehabilitación en las regiones aún afectadas por la violencia —lo que fue visto por algunos como un apoyo explícito a los grupos armados—, y, finalmente, por el interés de las autoridades locales y regionales de responder a la exigencia de mantener el orden público. En medio de estas dificultades, el recrudecimiento de la violencia acabó despojando de protagonismo a los planes de rehabilitación y forzó el regreso a políticas de corte represivo, como sucedió en los departamentos de Tolima y Huila”. (CNMH, 2013, p. 118)

Grosso modo, fueron los factores mencionados, en conjunto con tantos otros de igual índole, difíciles de desmenuzar y especificar por completo en estas páginas, materia prima para que una serie de campesinos decidieran a hacer resistencia armada desde el interior de las montañas, a través de organizaciones errantes, enfocadas en sobrevivir colectivamente en la clandestinidad por lo menos hasta que les fueran regresadas las tierras a las víctimas de la política y del fuego cruzado, las fuerzas del estado no persiguieran más a los ciudadanos que pensaran políticamente distinto y fuera discutida con los habitantes rurales, los acuerdos de la anhelada pero nunca llevada a cabo, reforma agraria justa. Desde luego, esas organizaciones se convirtieron en el foco de atención de la policía y del ejército, a quienes se les se les inculcó, debían perseguir y reprimir cualquier célula insurrecta.

Fue justamente al sur del departamento del Tolima, donde entre los años 1963 y 1964, en un acto de soberanía estatal, se gestó un amplio operativo militar con miras a erradicar las cuadrillas subversivas, promovido por el senador Álvaro Gómez Hurtado, luego de que resolviera acometer en contra de las *Repúblicas Independientes*<sup>7</sup>. Así, se radicalizan los ataques, y se destruyen los asentamientos de un grupo de guerrilleros comunistas (influenciados por pensamientos leninistas y marxistas) en la zona veredal conocida como “Marquetalia” (una de las “Repúblicas Independientes”), sector próximo al Nevado del Ruíz, en Tolima, dado a que su intención como grupo autodefensa, era representar una región entera y por tanto, intentaban abiertamente esparcir sus fuerzas.

En ese momento, allí se encontraba la cabeza del grupo, Pedro Antonio Marín Marín, alias Manuel Marulanda Vélez o también apodado, “Tirofijo” y Luis Alberto Morantes Jaimes, alias Jacobo Arenas, más adelante fundadores de la organización guerrillera FARC [Figura 3]. Alfredo Molano narra explícitamente este acontecimiento, apuntando

“El 18 de mayo el gobierno de Guillermo León Valencia inició la «Operación Soberanía» contra la República Independiente de Marquetalia. Según el Ejército, sus efectivos «apenas pasaban de 1.200 hombres»; la guerrilla calculó 16.000 soldados, apoyados por aviones T-33 y por siete helicópteros. Según Guaracas, las guerrillas constaban de 30 hombres armados. El 14 de junio, la FAC bombardeó el comando de Marulanda y desembarcó 400 unidades aerotransportadas. Las guerrillas no pudieron con la fuerza del Ejército y se movieron a Cauca. El 22 de junio el Ejército ocupó totalmente la región, con lo que —escribió Jacobo— «la guerra pasaba de la resistencia a la guerra guerrillera auténtica». La guerrilla se hizo invisible y el Ejército perdió todo contacto con ella”. (MOLANO, 2015, p. 38)

En este orden de ideas, luego del ataque de exterminio, los sobrevivientes se desplazaron al norte del departamento del Cauca y en mayo de 1965 fundan las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), grupo autodefensa campesino, y dan a conocer su propuesta agraria radical (Programa Nacional Agrario) que instaba a la implementación de un programa agrario que beneficiara a los habitantes de los territorios rurales, a los cuales pertenecían también los indígenas, dándoles tierras propias y exigiendo a los latifundistas no apropiarse deliberadamente más de las tierras y devolver las que abusivamente cooptaron con ayuda de sus guerrillas personales, todo bajo amparo y protección del estado, cosa como se sabe hoy en día, fue completamente impropio. Los años posteriores

---

<sup>7</sup> Término con el cual el senador conservador Álvaro Gómez Hurtado “aludía a zonas campesinas en armas que escapaban al control estatal”. (CNMH, 2013, p. 121)

de batalla, hicieron que el campo se volviera zona de combates recurrentes, sus pocos habitantes comenzaron a resignarse a esta dinámica, mientras los ciudadanos ya la veían como un fenómeno normal del país.

### 1.3 Aparición de guerrillas con causas campesinas y sociales

Es inevitable reiterar que a la par de la conformación de colectivos guerrilleros, la integración de sus contendientes era compuesta en su mayoría por grupos paramilitares, por lo que su presencia a lo largo del desenvolvimiento del conflicto interno armado, tampoco sugirió un fenómeno inédito, aún menos si traemos a colación a los “Pajaros”, “Chulavitas”, a los bandoleros, y a todos los grupos de civiles en general, financiados y armados tanto por líderes como por elites políticas, con el objetivo de aniquilar a sus contrarios. De hecho, se generó en 1968 la ley 48 de 1968, en aras de autorizar la conformación de paramilitares o guardas nacionales que pudiesen ser amparados por el gobierno para restablecer la normalidad (MOLANO, 2015, p. 39), aquella situación de igual manera brindó autonomía de los militares en el manejo del orden público” (CNMH, 2013, p. 121).



Figura 3. Fundadores de las FARC, 1964. Fotografía desconocido. Fuente: Revista Semana. Fuente: Galería virtual de la Revista Semana (24 de Mayo de 2004)



Ahora bien, es válido resaltar que los subversivos sobrevivientes a la acometida a Marquetalia, [Fig. 4] una vez consolidados como guerrilla armada, catalogaron la operación como “una agresión del Estado contra la población campesina” (CNMH, 2013, p. 121), razón por la cual hicieron fundamental, contraponerse a cualquier discurso político y adicionar a sus formas de operar, el de “guerrillas móviles” (CNMH, 2013, p. 123), dando paso así a un conflicto armado de causas y fines sociales.



Figura 4. Trecho de un periódico de Prensa (15 de Junio de 1965) /Periódico “El Espectador”. Disponible en: <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/la-toma-de-la-region-de-marquetalia-por-el-ejercito/>

Poco tiempo después, luego de implantarse los enfrentamientos entre Estado y FARC, hacia enero de 1964 (en el departamento de Santander) y febrero de 1967 (en el departamento de Antioquia), respectivamente, nacieron el ELN (Ejército de Liberación Nacional), y el EPL (Ejército Popular de Liberación), cuyos locales de acción e integrantes eran más de tipo urbanos; como estudiantes, sindicalistas y trabajadores, junto a los lugares de permanencia de los mismos (es decir, su influjo sobre el campesinado era menor). Ambas milicias, incorporaron a sus experiencias insurgentes, principios ideológicos inspirados en las revoluciones China (y su adaptación de los pensamientos *Maoístas*) y Cubana (de inclinación socialista), esta última por ser un caso Latinoamericano fue muy próxima al ELN

pues varios integrantes tuvieron nexos con cubanos que es ayudaron en su preparación como combatientes, asimismo, la figura del sacerdote católico Camilo Torres Restrepo [Fig. 5] que buscaba una especie de liberación teológica en el país, los dio a conocer (al ELN) vertiginosamente.

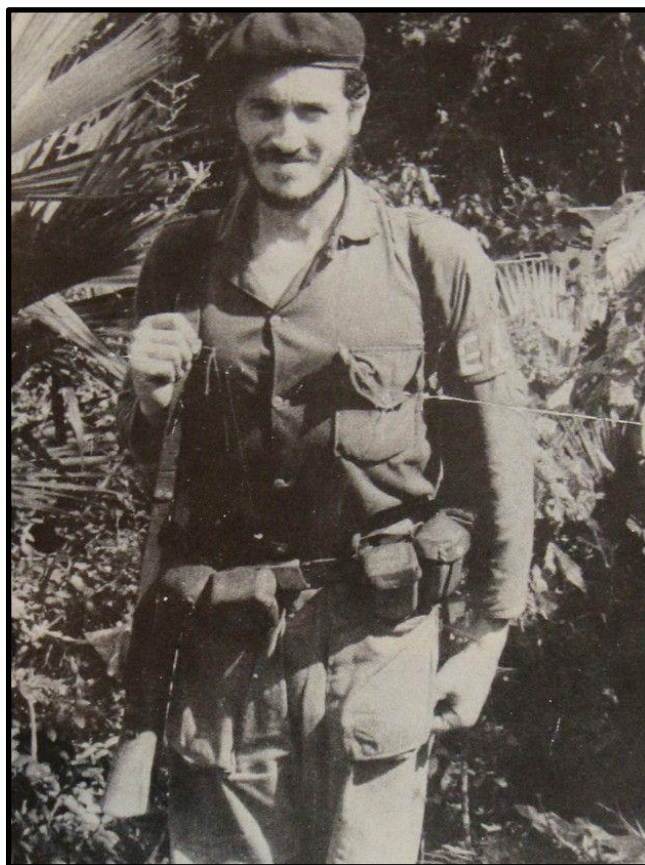


Figura 5. Camilo Torres con uniforme del ELN, años 60. Foto tomada del libro “Camilo el cura guerrillero” con permiso del autor. Fuente: BBC. Disponible en: [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/02/160212\\_colombia\\_camilo\\_torres\\_cura\\_guerrillero\\_eln\\_nc](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/02/160212_colombia_camilo_torres_cura_guerrillero_eln_nc)

Sobre las estas últimas apreciaciones, es de puntualizar que a pesar de ser grupos contemporáneos que chochaban con las doctrinas del aparato estatal, tuvieron lecturas diferentes de la realidad política e igualmente, estuvieron regulando sus exigencias acordes a la región geográfica que más conocían (unas en el centro, otras en el norte y otras en el sur de Colombia), en función de las distintas interpretaciones dadas al comunismo. Otro asunto a privilegiar es que la capacidad de violentar con la cual contaban era de escasa agresión y limitada en el momento, pues no siempre estaban próximos a los centros del país, además su orden político-

militar interno, no poseía completa estabilidad, dadas las deserciones y los replanteamientos permanentes de los pensamientos reguladores de la organización en sí; todo ello junto, fluctuaba con frecuencia.

Y es que a partir de la constitución interna de una guerrilla, son fijadas las estrategias que acompañan su accionar subversivo armado y respaldan las doctrinas de su pensamiento, normalmente opositor de los intereses del gobierno o la dirigencia política del país. Revisando el Informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, a lo largo de la década del sesenta, es sabido que las guerrillas colombianas mantenían con frecuencia una distribución de las labores burocráticas de la organización. Unos hombres desempeñaban tareas específicamente de índole militar, y los otros, más pedagógicas, lo cual incluía la divulgación de su pensamiento, ideología y el porqué de su discurso de demanda social y reivindicación popular, al que apropósito, se adhirieron cada vez más los sindicatos (claramente de lugares urbanos) que los habitantes rurales (su público de interés), esto a fin de cuentas, los expuso más a las fuerza pública.

En otras palabras, CNMH (2013) inicialmente, los grupos conformados tuvieron implantación sólida en núcleos obreros, estudiantiles y/o de profesionales de clase media, dispuestos a acoger planteamientos revolucionarios, pero sin arriesgar demasiado. Por su lado, la coalición bipartidista fue paulatinamente permitiendo, mediante canales democráticos, la partición política de otros partidos y alianzas opositoras, esto insinuó que la distribución y ejecución disciplinada de las tareas dentro de la organización, obtuvo resultados positivos, hasta entonces.

Ahora bien, el surgimiento de las guerrillas en Colombia obedeció también a otros elementos, no asociados directamente con las problemáticas del campesinado, como lo es la corrupción política. Este es el caso del M-19, otra organización guerrillera urbana (de tinte nacionalista) sobresaliente en la historia del país, cuyo surgimiento en 1974 se dio gracias a las irregularidades presentadas en los escrutinios de las elecciones presidenciales realizadas en 1970, que dieron por ganador al candidato conservador Misael Pastrana Borrero, y perdedor al ex dictador Gustavo Rojas Pinilla de la ANAPO<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Acrónimo del partido político erigido como movimiento en 1961 por Gustavo Rojas Pinilla. Integrado en principio mayoritariamente por disidentes conservadores, liberales, sectores de izquierda, y ex militares.

Lo que sucedía era que las propuestas de Pastrana eran de carácter anti reformista y negacionista, al desaprobar la activa participación política y civil de los campesinos en general dentro su programa, reprimiendo a sus líderes militarmente (ello sumado al terror ejercido por los terratenientes y sus grupos de protección) por lo que el temor de los grupos opositores, como el M-19 era por un lado, no recuperar las grandes extensiones de tierras inutilizadas, que además a los propietarios de dichas tierra no tuvieran que pagar ningún tipo de tributo y por último, que el poder político en representación de presidente (y por ende, el estado) estuviera del lado de dichos propietarios.

Desde aquí, se comenzó a dar por sentado que toda reclamación campesina, provenía o estaba vinculada con alguna guerrilla. La discusión sobre la tierra en este ciclo, según el informe del CNMH (2013) fue cerrada por completo, cuando el gobierno, primero, le brindó a los latifundistas en caso de, ahora utópicas, expropiaciones, protección, garantías y el derecho a generosas indemnizaciones, y segundo, cuando el capitalismo agrario se implementó y se dejó tácitamente claro que “La clase terrateniente colombiana” gozaba de poder. Cuestión que como era de esperarse, decepcionó aún más a las clases bajas y campesinas e incluso a sus sectores ya radicalizados.

A pesar de que los grupos guerrilleros intentaban enfrentar los regímenes y las injusticias lideradas por quienes poseían el poder, y de que tuvieron cierta acogida por parte de civiles y corrientes políticas alternativas, la prolongación de los representantes de las élites en altos cargos políticos fue dilatando la lucha. En virtud de tal resistencia, vieron en el narcotráfico, el camino para obtener los recursos necesarios para el sustento económico personal de cada integrante y del colectivo, por lo que facilitó la dotación de armamento, uniformes y el abastecimiento de cualquier recurso tangible o intangible requerido para continuar con su causa.

#### **1.4 El narcotráfico y la degradación de las luchas sociales y campesinas**

Hacia finales de la década del setenta, la financiación criminal a través del tráfico de drogas se inauguró con los cultivos de marihuana, comercializada inicialmente de forma local y eventualmente a menor escala a países del norte del continente. No obstante, el ejercicio de negociar con cultivos ilícitos no provino

únicamente de las organizaciones insurgentes, sino también de campesinos en quiebra, quienes respaldados por esos mismo grupos, y siendo víctimas de la larga crisis económica, la lenta industrialización, las vías precarias, la ampliación de la frontera agrícola con fines capitalistas sin perjudicar a los terratenientes y sin retribuciones justas, ofrecieron en alquiler o venta sus tierras, para en seguida, asumir los cultivos ilícitos como un método mitigador de sus dificultades económicas y un activador de sus tierras.

Poco a poco las plantaciones de coca se unieron a este joven mercado e hicieron notable su presencia en el paisaje, mientras los laboratorios para el procesamiento, estaban acentuándose en lugares recónditos. Del nuevo cultivo, Estados Unidos disparó el consumo interno

“Se podría decir que la guerrilla comenzó a ser una autoridad surgida del movimiento campesino, que vivía económica y políticamente de él a cambio de dirigir sus demandas y reemplazar al Estado como árbitro de conflictos y aun como agente de desarrollo”. (MOLANO, 2015, p. 38)

Las nuevas configuraciones de autofinanciación fácil, provocaron vertiginosamente consecuencias que iban más allá de la consolidación guerrillera y la relativa estabilidad monetaria de los agricultores, una de ellas, quizás la más evidente, fue la incapacidad de las fuerzas públicas de erradicar esas actividades ilícitas, gracias a que la presencia estatal se concentraba en las principales regiones urbanas, dejando en un segundo plano, las regiones rurales; las mismas en donde nunca se permitió reforma agraria alguna. Es decir, la carencia de vías de acceso, hospitales, escuelas, batallones, cuarteles de policía, en los sectores alejados del centro de Colombia, de la mano de un completo desconocimiento estatal de la geografía del país, dificultaron la ejecución exitosa de todo tipo de intervención militar y en efecto, también el control y seguimiento a los grupos insurgentes armados.

“Al principio la guerrilla se opuso tenazmente por considerar que era una estrategia para quitarle a la insurgencia su base social, pero pronto comprendió que podía participar en la nueva bonanza cobrando tributos de guerra”. (MOLANO, 2015, p. 44)

El narcotráfico labró el camino para el florecimiento de dos elementos importantes; por una parte, la mejora vial, de alcantarillado, de educación para las familias rurales y lo mejor, tierras activas generadoras de un producto de amplia

aceptación que, a su vez, les permitía combatir la pobreza a la que habían sido condenados. Por otro parte, floreció una cultura clandestina, que gira en torno a la corrupción, la mafia, al dinero y al control del territorio, a la cual se adhirieron comerciantes diversos e incluso los grandes terratenientes, a quienes la demanda de tierra favoreció su ingreso en la comercialización de drogas, directa o indirectamente, en la medida en que podían alquilar grandes terrenos o aumentar su capital, dando vida a sus propios cultivos.

Los años setenta y ochenta, significaron una época de desarrollo y explotación del campo para municipios y regiones baldías o abandonadas estatalmente, especialmente hacia el sur de Colombia (Caquetá, Meta, Putumayo, incluyendo las de ocupación indígena). Alfredo Molano resume tales instancias, asegurando:

“Los pueblos progresaban; las demandas de alojamiento, alimentación, transporte crecieron de manera vertiginosa; las rentas departamentales y municipales conocieron presupuestos fabulosos; las guerrillas se beneficiaron de la excepcional coyuntura económica por la vía de la extorsión. El movimiento armado, que hasta entonces era netamente agrario, se transformó en una enorme fuerza militar”. (MOLANO, 2015, p. 45)

Así, “Se hablaba entonces de la entrada de “capitales subterráneos” en la economía, del ascenso de “clases emergentes” de dudosa procedencia y de la penetración de las mafias en la vida política regional y local” (CNMH, 2013, p. 132), por lo tanto, el discurso político busca pregonar la idea de la seguridad mediante la implementación de la primer tentativa institucional de política de seguridad nacional (y de defensa y protección de derechos humanos), denominado “Estatuto de Seguridad Nacional” un recurso respaldado por Julio Cesar Turbay, presidente de 1978 a 1982. Allí, se afirmaba explícitamente que el país tenía un “enemigo interno” (CNMH, 2013, p. 132), por lo cual, solo con esta afirmación, se dejó en claro dentro del texto, que brindar una mayor autonomía a las fuerzas militares y a sus acciones represivas, ayudarían a mantener el tan esquivo, orden social.

Atendiendo a esa flexibilidad concedida legalmente, algunas de las banderas del ejército fueron: actuar bajo la motivación social y los principios pacíficos, es más, para el jefe del ejército de la época, Fernando Landazábal, la idea iba más allá, pues se esperaba “combinar las mismas tácticas de la guerrilla: la vía política pacífica para afrontar las causas sociales, económicas y políticas que alimentaban el conflicto, y la vía armada para eliminar militarmente al enemigo”

(CNMH, 2013, p. 133). Es a partir de esas nuevas banderas que en regiones del Magdalena Medio, Casanare, entre otras, comenzaron a emerger grupos armados de autodefensa que a escondidas, recibieron ayuda y entrenamiento bélico de algunos militares, un hecho no muy trascendental en este periodo, pero que el investigador Andrés Dávila asegura ante ello, “se vivió el umbral de la autonomía consolidada y la subordinación mínima de las Fuerzas Armadas frente al Gobierno nacional” (CNMH, 2013, p. 134)<sup>9</sup>

Podría aseverarse que, basados en las líneas previas, “Estos cultivos ampliaron los teatros de guerra” (MOLANO, 2015, p. 45), ya que encimaron otra guerra más al país, la guerra de Colombia contra el narcotráfico (bajo el amparo de Estados Unidos, y a raíz del fuerte incremento de consumo de cocaína colombiana, en ese país). En función de ello, el proyecto de lucha contrainsurgente privada (paramilitar) no recibió patrocinio a penas de las fuerzas públicas, sino también de narcotraficantes, grandes terratenientes, empresarios o acaudalados hacendados (muchos de ellos, con cargos políticos), que con el propósito de fortalecer sus negocios, querían ahora ayudar a aniquilar a la guerrilla y eventualmente, monopolizar el negocio para posteriormente ejercer control total en el territorio.

En este orden de ideas, el problema de la coca desembocó varias consecuencias como: las FARC pasan a ser una guerrilla de índole ofensivo y combativo, las fuerzas estatales de la mano con los paramilitares y dirigentes políticos se unen para destruir a dicha guerrilla y los campesinos, otra vez quedan en medio de una disputa por el territorio, o mejor, por las rutas del narcotráfico. El deseo de dominio condujo vertiginosamente a miembros patrocinadores del paramilitarismo, a involucrarse en cargos políticos como senado, alcaldías, concejos, etc, en vista de que de esa forma era posible contraatacar al rival e implementar estrategias democráticas que respaldaran y afianzaran sus intereses, en el caso de las FARC, la renuncia a la participación política legal fue rotunda.

Esas transiciones de lo político a la lucha armada y viceversa, además del incremento en la militarización de los grupos al margen de la ley ya existentes, estaban siendo ocasionadas no solo por las fuertes represiones descendientes de la hegemonía gubernamental, sino también por el rechazo a una izquierda que nunca ha gobernado, el limitado derecho a la libre expresión y el desinterés del estado por

---

<sup>9</sup> Autor nombrado en el informe del CNMH con la siguiente referencia: Andrés Dávila Ladrón de Guevara, El juego del poder: Historia, armas y votos. 148-153

solucionar de raíz las dificultades económicas de las comunidades de clase media y baja sin inmiscuir a terceros. Lo rápidamente ahondado hasta aquí, trata de retomar las bases fundadoras de un conflicto interno en el que a final de cuentas todos los colombianos hemos recibido su impacto de una o de otra forma, directa o indirectamente sobre nuestras vidas, ante lo cual diversos estudios e instituciones siguen buscando las maneras para reivindicar los derechos vulnerados por tanto tiempo a la población civil e inocente, y conmemorar a quienes han sufrido por décadas y sin culpa alguna, las peores facetas del mismo.

### **1.5 Acerca de las relaciones fuerzas armadas, narcotraficantes, clase alta y paramilitarismo**

Una vez instaurados los paramilitares como nuevos actores de la guerra, se dio una inminente alineación de grupos autodefensas que refrenarían la disposición del diálogo estatal con las guerrillas, mientras a la par era exigía más apoyo del gobierno para ejercer una soberanía sin ninguna restricción (algo que venían demandando desde el mandato presidencial anterior). Ello, proliferó los malestares infundidos por las élites sobre la sociedad, al interpretar y asumir abiertamente cualquier tentativa de pacificación con insurgentes, como una política de paz intimidante e inviable. De tal modo que se evitó la prosperidad de diversos procesos de paz, como el que en algún momento el presidente Belisario Betancur (1982-1986), procuró llevar a cabo, con la intención de evitar la muerte de los miembros de los grupos guerrilleros que aceptaban las negociaciones con el gobierno, intensificando aún más la disputa contrainsurgente.

A continuación, traigo a colación un fragmento del CNMH, que parte un poco en las ideas del escrito *Monografía de las Fuerzas Militares y Policía*, de Armando Borrero. El fragmento ilustra brevemente el porqué de la relación tan cercana entre clases alta y ejército.

“Esta concurrencia de intereses tuvo como trasfondo histórico una particular relación de los militares con las élites regionales, basada en el apoyo logístico, económico y político en muchas de sus ofensivas contrainsurgentes o en su implantación territorial en las periferias, dada la precariedad de recursos del Estado para financiar la guerra. A esto se había sumado el hecho de que su misión contrainsurgente había condicionado su



relación con la población civil, estigmatizando a los sectores pobres y marginados como enemigos, en contraste con las élites como aliados dentro de su defensa del Estado. Esta relación histórica entre militares y élites en las regiones fue tejiendo una telaraña de compromisos y reciprocidades que limitaron la autonomía y la independencia de los militares como representantes del Estado en el ámbito local y regional” (CNMH, 2013, p. 136-137)

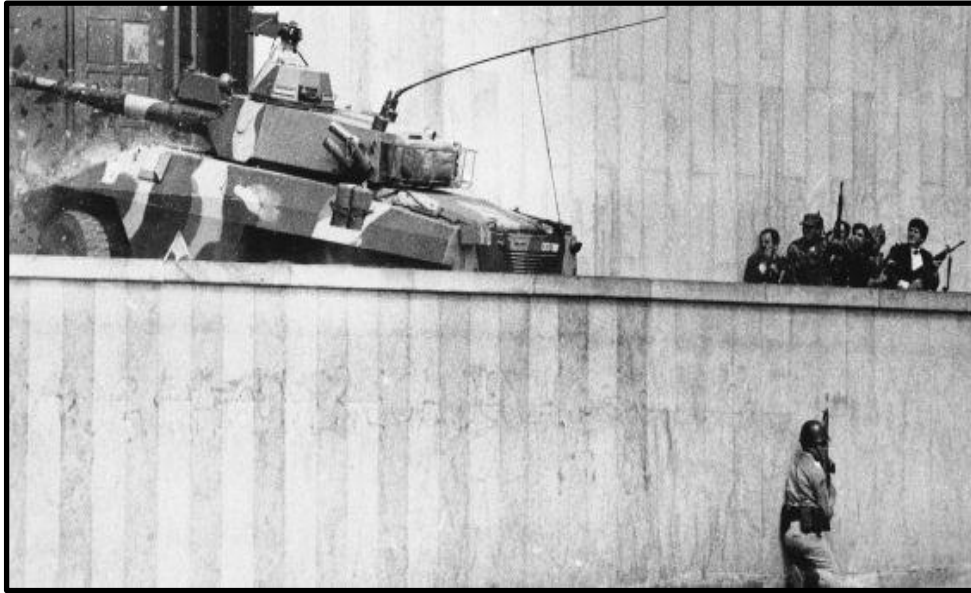
El cierre de la década se caracterizó, entre otras cosas, por el acontecimiento de episodios trágicos como la toma del Palacio de Justicia [Fig. 6] el 6 de noviembre de 1985, y su retomada inclemente por parte del ejército<sup>10</sup>, la cual repercutió en el asesinato masivo de partidarios como la UP<sup>11</sup> junto con todo aquel que fuese simpatizante de su existencia y de las varias alianzas entre las guerrillas y narcotraficantes. Igualmente, a raíz de las discordancias entre fuerzas militares y gobierno, las tensas condiciones del periodo propiciaron nuevos brotes de autodefensas paramilitares, con dominio en las localidades donde fueron apareciendo (Magdalena, Córdoba, Putumayo, Boyacá...), cuyo accionar causó (a lo largo de toda su existencia) asesinatos selectivos, masacres y represiones a los civiles. Vale la pena recalcar que varias divisiones militares justificaban la existencia de esos colectivos informales e instaban a no condenarlos [Fig. 7].

---

<sup>10</sup> Los guerrilleros del M-19 (Financiados por el narcotraficante Pablo Escobar) incursionaron violentamente a este lugar, sede de la Corte Suprema y Consejo de Estado con el fin de hacer una reclamación al gobierno que les había incumplido en el proceso de paz que estaban construyendo. Luego, las fuerzas militares llegaron con tanquetas y bombas empezaron a atacar despiadadamente el edificio. El enfrentamiento dejó decenas de muertos entre políticos, magistrados, visitantes y empleados, por cierto muchos de estos últimos acusados falsamente de pertenecer al grupo insurgente. Hasta hoy se encuentran desaparecidos varios de los cuerpos de personas que allí trabajaban o estaban en el momento, además se desconocen detalles como si el presidente Belisario Betancur tuvo algo de responsabilidad sobre hecho o si fue el ejército el que se apropió por completo de la situación. Dada la magnitud de la tragedia, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) la definió como una masacre.

<sup>10</sup> Partido político de izquierda que nace con la finalidad de alcanzar la paz a partir de una amnistía que facilitara la participación política legal de todos los sectores interesados en pacificar el país, eso incluía guerrilleros y partidarios de la izquierda democrática. Según el informe del CNMH (2013, p. 142), los fiscales de Justicia y Paz, documentaron que los asesinatos de miembros de la UP “fueron perpetrados por grupos paramilitares, miembros de las Fuerzas de Seguridad del Estado (Ejército, Policía secreta, Inteligencia y Policía regular), muchas veces en alianza con los narcotraficantes.

<sup>11</sup> Partido político de izquierda que nace con la finalidad de alcanzar la paz a partir de una amnistía que facilitara la participación política legal de todos los sectores interesados en pacificar el país, eso incluía guerrilleros y partidarios de la izquierda democrática. Según el informe del CNMH (2013, p. 142), los fiscales de Justicia y Paz, documentaron que los asesinatos de miembros de la UP “fueron perpetrados por grupos paramilitares, miembros de las Fuerzas de Seguridad del Estado (Ejército, Policía secreta, Inteligencia y Policía regular), muchas veces en alianza con los narcotraficantes.



**Figura 6.** Un tanque golpea la puerta del Palacio de Justicia de Bogotá, Noviembre 6 de 1985. Fotógrafo Carlos González (AP). Fuente: Revista Semana. Fuente: Diario “El País” (10 de Diciembre de 2014)



**Figura 7.** Valla en la entrada del Municipio de Puerto Boyacá, presente desde finales de los años 70 y cuya imagen se tornó un referente del paramilitarismo. Foto Kienyke. Fuente: Periódico “El Espectador” (26 de Julio de 2013)

Sin duda, hablar de clases altas implica tocar de nuevo asuntos concernientes a narcotraficantes, por tanto, se hace oportuno indicar que tienen “una responsabilidad fundamental en el fortalecimiento del rol de todos los protagonistas

que intervienen en el conflicto armado” (PÉCAUT, 2015, p. 28). Uno de los fundamentos que conducen a inferir tal idea es que, como sabemos, los paramilitares y sus elites aliadas, han sabido apropiarse de inmensas extensiones de tierra, por lo cual pudieron venderles grandes fincas o haciendas a los mafiosos traficantes de droga, para que construyeran sus laboratorios y casas clandestinas.

Pablo Escobar, Rodríguez Gacha y Jairo Ortega, a modo de ejemplo, fueron algunos de los compradores de los terrenos mencionados, y en compañía de sus ejércitos particulares se aliaron a los paramilitares e indirectamente a los militares (CNMH, 2013). Sin duda, fue constituida una alianza opositora de la guerrilla y de cualquier acto que los pudiera beneficiar, integrada por la clase económica alta angustiada por no perder su patrimonio, los narcotraficantes y las ganas de hacer crecer sus negocios aun cuando ahora eran extorsionados por la guerrilla, los paramilitares y por su puesto la milicia, que en principio quería deshacerse de toda guerrilla o grupo armado ilegalmente. Sin pretender exagerar, inmensas extensiones de tierras colombianas hacían parte del patrimonio de estos cuatro personajes.

Los narcotraficantes como “elites emergentes y empresarios ilegales” (CNH, 2013, p. 143) inyectaron recursos económicos en la vida de los otros actores del conflicto e ingresaron en la disputa por los territorios, lo que consecuentemente los condujo a enredarse con políticos e instituciones estatales en la medida en que consiguieron que sus intereses incidieran en las decisiones gubernamentales gracias al financiamiento de campañas electorales, asesinato de políticos opositores, del mercado de sustancias psicoactivas y sus mafias, o sencillamente, adquirirían más poder al incursionar como actor político.

De otro lado, su estilo de vida opulenta y su presunción descarada de poder, los convirtió en símbolos de una “vida exitosa”, surgida del crecimiento económico fácil e ilegal, resultante del fomento al porte, venta y consumo de drogas en sectores populares. También los dotó de características heroicas al proporcionar supuestos empleos a campesinos por cultivar hoja de coca o trabajar en sus laboratorios y a quienes la producían y comercializaban dentro o fuera de Colombia, además, forjaron una cultura de violencia que generaba recompensas por asesinar policías o efectuar ataques terroristas. Pablo Escobar, por ejemplo, es un referente conocido por representar todo ello. En este orden, y como es sabido, el estado bajo el amparo logístico y financiero de Estados Unidos pone en marcha una guerra

antidroga que ataca y castiga a los consumidores e igualmente, a sus cultivadores, fabricantes comercializadores, distribuidores, e indudablemente a los traficantes, a quienes desde 1980, se les podía implementar la Ley de Extradición. En consecuencia,

“A finales de los años ochenta, para impedir la extradición de narcotraficantes a los Estados Unidos, el Cartel de Medellín y otras organizaciones ilegales realizaron una campaña de atentados terroristas contra instituciones y agentes del Estado, así como contra figuras políticas reticentes a su creciente poder y a su actividad criminal. Algunas de las acciones terroristas ejecutadas por el Cartel de Medellín fueron el carro bomba contra el edificio del DAS, el atentado contra el periódico *El Espectador* y la detonación de una bomba dentro de un avión de Avianca en pleno vuelo, todas en 1989”. (CNMH, 2013, p. 145)

Hubo entonces dos protagonistas fuertes durante el final de la década de los ochenta e inicios de los noventa, el narcotráfico y el paramilitarismo, el segundo con un doble rol frente al estado, a favor de la lucha contrainsurgente y rival de la lucha contra el primero, pues paradójicamente estaba casi a su servicio. En suma, ambos se aliaron en la clandestinidad (sin que eso implicara que no tuviera presencia tacita en ciudades y municipios) para cuidar de sus tierras, negocios y generar recursos para la beligerancia. En medio de la coyuntura señalada, a lo largo del mandato del presidente Virgilio Barco, en 1990 se logra un acuerdo de paz con dos grupos guerrilleros de gran influencia e impacto, el EPL, el M-19 y el Movimiento Quintín Lame, a partir de varias propuestas, dentro de las que se incluía, su protección y participación política, gracias a la cual, el M-19, por ejemplo, tras entregar las armas, fortaleció su imagen e incluyó personas, grupos, de izquierda a su partido político.

## **1.6 El discontinuo desarrollo económico del país y la nueva constitución**

Sobre el crecimiento económico vale la pena aclarar que hubo reinversiones en aspectos como el establecimiento de nuevos centros económicos, y predominancia de cultivos y actividades distintos a las derivadas del café. En lugares como César y Urabá “La transición se reforzó con el dinamismo de nuevos sectores de la agroindustria como el banano, las flores y la palma africana.” (CNMH,

2013, p. 148), asimismo, la minería trajo consigo el descubrimiento de pozos petroleros y la búsqueda de piedras preciosas como la esmeralda, en tierras como Boyacá.

Ahora bien, en el suroccidente del país, predominaron los cultivos de hoja de coca (lo que luego lo convertiría en el primer productor del mundo) “y la instalación de laboratorios para el procesamiento de cocaína, lo que generó un auge económico significativo, si bien de carácter ilegal” (CNMH, 2013, p. 148). Dichos auges y los lugares donde se produjeron eran regiones supremamente periféricas para la época (con altos índices de pobreza y como es sabido, desprovistos de presencia estatal), pero, dados sus aportes al crecimiento económico del país aquellos auges, llamaron fuertemente la atención de los centros del país, que comenzaron a apuntarle a una “integración territorial y política” (CNMH, 2013, p. 14) mientras las guerrillas iban en sentido contrario, valiéndose la abundancia económica de sus regiones de procedencia para acercarse a los centros. El carbón y las flores se convirtieron en exportaciones primordiales y los narcotraficantes y terratenientes le apostaban a la ganadería extensiva.

Como resultado, las relaciones de poder entre centro del país y las demás zonas (es decir, departamentos, municipios y ciudades aisladas) mudaron a causa de una solicitud hecha por miles de estudiantes y sectores labores en 1990, en la que convocaban, con el objetivo de combatir la violencia en Colombia, a una Asamblea Constituyente (en mismo año, pues habían elecciones legislativas) que cambiase la constitución de 1886 y aprobara otra con mayor participación democrática por parte de los ciudadanos e impedir la corrupción en las llamadas electorales. Efectivamente se publicó el 4 de julio de 1991 una nueva constitución, caracterizada por promulgar la convivencia pacífica, el respeto a los derechos humanos, la valorización a los derechos de los indígenas, el respeto a las etnias, la religión y la diversidad cultural, la descentralización política y administrativa, un documento actualizado que respaldaba los mecanismos de participación ciudadana, entro otros tópicos propios del pensar moderno e incluyente.

La aplicación del nuevo acuerdo constitucional, en la realidad del país no se pudo llevar acabo en su totalidad, ya que, por ejemplo, vedó la extradición y esto no redujo las cifras de homicidios a políticos y líderes políticos de oposición, la descentralización política y administrativa, en la que se fundamentó, “trasladó funciones y recursos al poder local, sin que se contara con las capacidades para

ello, o sin la transición institucional mínima para suplir esa deficiencia.” (CNMH, 2013, p. 150).

En general, la nueva constitución pregonaba acuerdos, normas, deberes y derechos enmarcados en un contexto laxo y respetuoso de todos y cada uno de los derechos de las personas y/o ciudadanos, sin embargo, eso desentonó bastante con la que acontecía en Colombia, porque trascurrían cosas como la siguiente: Si bien, constitucionalmente el estado por fin aprobó el incremento de los recursos económicos enviados a todos los municipios y departamentos, tal beneficio que en apariencia, parecía necesario y vital para los territorios del país, en especial los más descuidados estatalmente, acarreó desordenes políticos en el ámbito local y regional, e igualmente, ensanchó el interés de más individuos, de participar en la política (pues de alguna u otra forma, podría valerse de la ampliación de recursos) lo que consecutivamente evitó la formación de organizaciones políticas independientes que ayudasen a velar por las víctimas y a afrontar los grupos armados, quienes por su parte, vieron esto como una oportunidad para establecer alianzas políticas en los municipios a través de los portadores de cargos políticos y burocráticos en ejercicio, y así lograr beneficiarse de los recientes presupuestos asignados por el estado.

Un aspecto que queda a la expectativa, aún en la nueva constitución, es el de una reforma completa, es el ligado a la propiedad de la tierra, a los límites de su extensión y al manejo de la economía que allí se promovía, por lo que años siguientes, se hizo esencial incluir a los campesinos, cafeteros afectados por la crisis de 1995, desplazados y desmovilizados en los, a propósito, irrisorios proyectos de subsidio y crédito para la obtención de tierras, que contaba ya con costos muy elevados y con propietarios ambiciosos a la hora de negociar, cuestión que también perjudicó a los que tenían pequeñas fincas (incluyendo indígenas y afro descendientes) quienes tenían que dejar o vender sus tierras debido al crecimiento del comercio neoliberal e inversión extranjera (la cual el sector rural no estaba preparado para afrontar, pues el abandono y la indiferencia estatal los dejaba sin cómo competir para convertirse en un sector económico importante), por deudas que habían adquirido con el fin de aumentar su producción agrícola o porque, en el peor de los casos, algún grupo paramilitar se los exigía a cambio de su vida o la de su familia.

En este sentido, la apertura económica iba entonces, por el país urbano en detrimento del país rural (CNMH, 2013), apertura completamente inviable en

regiones periféricas, a menos de que sus pequeños propietarios la efectuaran para la implementación de cultivos ilícitos como coca o amapola, algo a simple vista, irrisorio y degradante para el campesino.

De esta forma, la agricultura quedó dependiendo del mercado externo y de los intereses de los promotores de proyectos económicos, agroforestales, mineros, de infraestructura, procesamiento, del tráfico de estupefacientes y de la instalación de bases militares (CNMH, 2013, p. 153), argumentos que sirvieron también para expulsar comunidades minoritarias de sus tierras que por derecho les pertenecían, como las indígenas, quien a propósito, desde entonces hasta la actualidad, continúan denunciado al estado por las graves y prolongadas agresiones a sus derechos.

### **1.7 Renovación de las FARC y el nuevo aire del paramilitarismo. Mutación de la guerra**

En cuanto las FARC, luego de hundirse el proceso de paz suscitado por el gobierno de César Gaviria, pasaron por evaluaciones internas que los hicieron primeramente, apropiarse de las áreas donde el mando pertenecía a grupos armados ilegales desmovilizados, y seguidamente, emanciparse de las ideologías del partido comunista, para forjar un pensamiento propio e independiente y reajustar su forma de lucha contra fuerzas militares, sus enemigos naturales. Tal reorganización consistía en ser más estratega en el momento de atacar y, lo más importante, dejar un poco el territorio rural y acercar su lucha a las principales ciudades de Colombia. Respecto a los paramilitares, también trasladaron sus zonas de operaciones e igual, tuvieron entradas y salidas de varios de sus miembros en sus distintos bloques, algunos (miembros) de los que combatieron junto a militares para eliminar a las guerrillas y a Escobar, instauraron grupos bastante eficaces y poderosos, permitiéndose así resistir a las nuevas ideas constitucionales (tanto judiciales como humanistas). Los conocidos hermanos Vicente y Carlos Castaño, fueron algunos de esos combatientes. (CNMH 2013, p. 155)



Figura 8. Mapa Presencia de las AUC en Colombia en el año 2002. Fuente: Grupo de Estudios en Seguridad Internacional (GESI). Universidad de Granada.

La profunda descomposición de la guerra se manifiesta en los actos macabros que ejecutaron las FARC, y en especial los paramilitares para suplir a como diera lugar, sus ansias de poder y territorio, a partir de su fortalecimiento como grupos insurrectos. Con esto tiene que ver un asunto que es tal vez, el impulso que ayudó al renacimiento del paramilitarismo; la presencia de *Las Cooperativas de vigilancia y seguridad privada para la defensa agraria, Convivir*<sup>12</sup> [Fig. 8], fundadas en 1994 pero vigentes hasta 1997, cuando la Corte Constitucional las declaró inconstitucionales.

<sup>12</sup> Grupos de autodefensas (formados por población civil y paramilitares) que bajo el apoyo de la fuerza pública, defendían las tierras agrarias de hacendados, terratenientes, empresarios o miembros elitistas, de la presencia guerrillera. Fueron creadas en 1994 mediante el decreto de ley 356, lo que les permitió actuar legalmente y emplear tanto armamento como implementos de guerra de uso privativo del Ejército Nacional, para cometer entre miles de terribles abusos, violaciones a derechos humanos. Fue una manera de emplear dineros públicos para la consolidación de grupos amados con población civil. Hasta hoy en día se desconoce el número exacto de grupos o miembros con los que contó.





Figura 9. Valla publicitaria de las Convivir. Fotografía de Jesús Abad Colorado” (1998). Fuente: <https://observadoresddhhyrapolitica.blogspot.com/2015/08/la-operacion-orion-fueron-3000mil.html?view=snaphot>

“A mediados de los 90 reaparecieron como «cooperativas de seguridad» (Convivir) y de nuevo ilegalizadas por la Corte Constitucional en 2000. Su función es defender a sangre y fuego el statu quo y reprimir las demandas locales que se salgan del control clientelista. Desplazada la población y concentradas sus tierras, los paramilitares adquieren un enorme poder local, se convierten en señores de la guerra”. (MOLANO, 2015, p. 51)

Tácticas como las masacres, el secuestro y la negación por parte de la fuerza pública a la hora de asumir sus implicaciones en actos paramilitares (corroborados actualmente con las confesiones que hace algunos años exlíderes paramilitares dieron a la Unidad de Justicia y Paz), se volvieron pan de cada día, asimismo, dicho grupo en concomitancia con las FARC polarizaron más el país, dividiéndose a su antojo las regiones en las que dominarían. Sin embargo, algo con fuerte incidencia en el fortalecimiento del paramilitarismo fue el traslado realizado por varios de los integrantes de las Convivir, en vista de sus irregularidades legales, a las filas de las AUC [Fig. 9] (Autodefensas Unidas de Colombia), una organización vigorizada en la región de Urabá, en el año de 1997, por los paramilitares de todo el país para, según ellos, doblegar a sus adversarios (guerrillas de izquierda) debido a la ineficiencia de la fuerza estatal en la erradicación de guerrillas.



Figura 10. Miembros de las AUC, Periódico “El Espectador”, Colombia. Fuente: <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/estos-son-l>

El discurso de las AUC envolvía un quehacer político-militar, reaccionario desde todas las regiones del país, Córdoba, Meta, Guaviare, Bolívar, fueron algunas zonas que lo apropiaron rápidamente. Fue en su momento un discurso que llamó mucho la atención de gran parte del país, sobre todo, de quienes poseían territorios agobiados por la presencia de guerrillas (y de sus actos extorsivos, ataques terroristas, amenazas...). En este sentido las AUC “[...] se lanzaron a cooptar la representación política local y regional. Buscaban en realidad intervenir el Estado central para asumir las riendas del poder nacional...” (CNMH, 2013, p. 160). Por lo tanto, sus intenciones de tornarse un actor armado preponderante eran bastante claras, por lo que se pusieron a favor de la protección de los intereses de todos los sectores cansados de las presiones de las FARC, y de ciertos sectores pudientes, políticos y militares, como grupo, las AUC fueron tras el control absoluto de la tierra (que los proyectaba como una nueva élite) y del control político de los gobiernos locales y regionales.

“Para 1999 esas fuerzas eran un verdadero ejército irregular, con un carácter particularmente ofensivo; controlaban territorios nuevos o afianzaban su dominio en los lugares en donde ya se encontraban. La guerra adquirió un nuevo rostro: la ocupación del territorio a sangre y fuego, la vinculación masiva de los narcotraficantes en la empresa paramilitar y una

estrategia de captura del poder local e influencia en el poder nacional.<sup>143</sup> De forma que los años ochenta fueron la década de las guerrillas, mientras que el final de los noventa y el comienzo del siglo XXI fueron los años de los paramilitares". (CNMH, 2013, p. 160)

Contrario a los paramilitares, las FARC optaron por rehusarse a entrar a la vida, política, pública y/o urbana, prefirieron continuar con el carácter militar subversivo, seguir reclutando combatientes, como lo hacían desde los ochenta, boicotear las elecciones (incluyendo intimidaciones o asesinatos de candidatos) para que hubiera mayor abstención de votar por parte de los civiles y a cambio, poco a poco suprimir la presencia del estado. En otros casos, los guerrilleros se percataban de que los alcaldes realizaran acciones que satisficieran sus intereses, sin abandonar la financiación grupal mediante sus ya conocidas prácticas: el narcotráfico, el apoyo al trabajo de los campesinos cocaleros (cultivo de coca) y los secuestros; los combates con las fuerzas armadas del estado tampoco estuvieron fuera de sus prioridades. Su campo de acción se localizó en el sur de Colombia, en las montañas de la cordillera, como las localizadas en su suroriente, en Caquetá, Putumayo y Guaviare también.

En 1997 los dos frentes insurgentes ya tenían delimitadas sus zonas de influencia y sus propias estrategias de guerra a aplicar para alcanzar "la geopolítica del conflicto armado" (CNMH, 2013, p. 162), como por ejemplo, ejecutar siempre una réplica a cualquier ataque o masacre perpetrada por el enemigo, de hecho dicha dinámica, por poco extermina por completo la región del Urabá, pues por ser un tradicional corredor estratégico del país (con puerto, tierra fértil a la que se le brindó cabida a cultivos de grandes multinacionales, fundamentalmente bananeras) había sido siempre posible la entrada y salida de droga importante para los grupos ilegales y también para contrabandista y narcotraficantes. Este ambiente puede ejemplificarse con lo sucedido en el municipio de Chigorodó (Región del Urabá antioqueño) en agosto 1995; allí, paramilitares terminaron con la vida de 18 personas líderes o simpatizantes del partido de izquierda, "Unión Patriótica" en un bar llamado "El Aracatazo". Acto que se hizo merecedor de una retaliación de las FARC, quienes en una finca del municipio de Carepa (Región del Urabá antioqueño), asesinaron a sangre fría a 18 obreros bananeros (CNMH, 2013, p. 168-171) [Fig. 11]



Figura 11. Obreros bananeros asesinados por la guerrilla de las FARC, como respuesta al ataque previo cometido por paramilitares en Chigorodó. Fotografía de Jesús Abad Colorado” (1995). Fuente: Informe ¡Basta Ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad

“Durante cinco años se presentaron en esta zona los más altos índices de violencia del país con perpetración de masacres, desplazamientos forzados y asesinatos selectivos. Del total de 52 masacres registradas en la región de Urabá, 32 se produjeron en el eje bananero y 11 al sur de Urabá”. (CNMH, 2013, p. 162), a final de cuentas e infelizmente en medio de tanta sangre y dolor, los paramilitares se apoderaron del Urabá, se consolidaron y propagaron por gran parte del norte del país; un golpe duro para las FARC, porque desde su génesis como guerrilla habían controlado el movimiento de la zona y presionado con extorsiones a los finqueros.

Encaminando la discusión hacia lo sucedido a finales y comienzos de siglo, vale la pena apuntar también que, en enero de 1999, el gobierno del entonces presidente Andrés Pastrana Arango, comenzó un proceso de paz con las FARC, mediado por varias instituciones y gobiernos nacionales e internacionales. Infortunadamente, el proceso no se concretó debido a las ambigüedades entre la guerrilla encabezada por “Tirofijo” y el gobierno, puesto que, en la mesa de negociación instaurada para tal fin, la denominada zona de distensión o el Caguán<sup>13</sup>,

<sup>13</sup> Territorio de 42.000 kilómetros cuadrados integrada por cinco municipios, Vista Hermosa La Macarena, La Uribe, Mesetas y San Vicente del Caguán, ubicados entre los departamentos de Meta y

se debatían asuntos ligados a la voluntad de paz por parte de los dos mandos, pero fuera de ella, ambas fuerzas desempeñaban actos distintos y contrarios, todas desembocando en más guerra. Algo que llenaba de escepticismo a la opinión pública y a la sociedad colombiana en general.

Una muestra del doble discurso fue que las FARC no dejaron de lado sus acciones violentas contundentes a nivel nacional; es más, permanecieron entrenándose militarmente, se tomaron militarmente otros municipios, no pararon de secuestrar ni violar, atacaban sedes de mando militares y lo más complejo, todo lo hacían o preparaban en esa zona de distensión o “estado independiente”, que les otorgó el propio estado.

En el caso del gobierno, la intervención norteamericana se dio con el “Plan Colombia”, un acuerdo con los Estados Unidos en el que este se comprometía, a contribuir con el fortalecimiento de la fuerza pública colombiana e implementar acciones de inteligencia para acabar con los cultivos ilícitos y consiguientemente con el narcotráfico. El acuerdo poco después tomó otro rumbo, cuando las FARC empezaron a secuestrar y asesinar estadounidense durante la negociación, logrando que el país norteamericano destinara mejor sus recursos “para utilizarlos también en el combate abierto contra los grupos guerrilleros. En adelante, la amenaza narcoterrorista cambió profundamente su significado y quedó vinculada al conflicto armado.” (CNHM, 2013, p. 169), sin duda estas actitudes condujeron a una crisis entre los diálogos gobierno-FARC

A lo que venía sucediendo, se le sumaban los saboteos ejercidos por los paramilitares, quienes, en desaprobación del proceso, estaban secuestrando senadores y congresistas e inclusive exigiendo al gobierno que se establecieran las bases para entablar negociaciones con ellos también. Consecuentemente las FARC cancelaron su cese al fuego, para realizar operaciones de guerra con bombas en municipios alejados e igualmente en centros urbanos, y además, retomaron los secuestros masivos, en el que incluyeron el del presidente de la Comisión de Paz del Senado, Jorge Eduardo Gechem, el 20 de febrero de 2002, lo cual llevó al presidente a romper el proceso y dar orden a las fuerzas militares para que

---

Caquetá, respectivamente, el cual fue desmilitarizado completamente por el estado para que las FARC acentuaran sus campamentos de manera permanente allí en cuanto se le daba una salida dialogada al conflicto.

retomaran la zona de distensión. El grupo guerrillero contraatacó y los paramilitares avanzaron desde el norte para involucrarse en el combate contra guerrillero y disputar el territorio controlado por las FARC. Crímenes de guerra como el de la masacre de Bojayá [Figura 12], perpetrado en mayo del mismo año, son otra de las consecuencias emergidas de los enfrentamientos entre ambos grupos insurgentes.



Figura 12. Víctimas de un ataque de la guerrilla a una iglesia en Bojayá, Chocó, Colombia 2001. Jesús Abad Colorado.

Fuente: Revista Semana. Disponible en:  
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37452970>

Y es que, si entramos en materia, entre 1997 y 2003 las masacres llegaron a un punto descontrolado en donde sus ejecutores se auto superaban a la hora de cometer actos barbáricos, la mayoría de estas fueron cometidas por las AUC. Este grupo, empleaban distintas tácticas de terror que podían ir desde descuartizar a sus víctimas vivas hasta hacer especies de fiestas en cuanto desmembraban, violaban y torturaban a los pobladores de la zona, como pasó en el corregimiento de Villa del Rosario-El Salado, departamento de Bolívar en la matanza ocurrida allí en febrero del año 2000, conocida como masacre de El Salado, un evento sanguinario de cinco días en el que ni un solo miembro de la fuerza pública, ni siquiera los guerrilleros que supuestamente los defendían, y a los cuales los paramilitares colocaban como justificación para la realización de estos actos, se presentaron.

En el texto *Una lucha armada al servicio del statu quo social y político* (2015), de Daniel Pécaut, el autor basado en cifras e informaciones de El Grupo de Memoria Histórica y el Registro Único de Víctimas (RUV) asevera que atrocidades como masacres, asesinatos selectivos, desapariciones y reclutamientos forzados, secuestros, torturas, violaciones, sin que la lista sea exhaustiva, dejaron más o menos siete millones de víctimas (PÉCAUT, 2015), asimismo, al interpretar los datos<sup>14</sup> de las anteriores fuentes, expresa:

“De estas cifras se puede concluir claramente que los grupos paramilitares cargan, y de lejos, con la mayor responsabilidad en las masacres y los asesinatos selectivos. Y lo mismo ocurre en el caso de las desapariciones forzadas. En contrapartida, la parte de las guerrillas es muy superior en lo que tiene que ver con los secuestros, los ataques contra las poblaciones y las infraestructuras, la siembra de minas”. (PÉCAUT, 2015, p. 44)

Ciertamente, las víctimas podían ser cualquier grupo, población o persona (Defensores de derechos humanos, militantes de la izquierda, sindicalistas, líderes sociales) interpuesta entre el fuego cruzado por el control y dominio sobre las regiones, o cualquiera considerado por alguno de los grupos como miembro del grupo rival. Las AUC consiguieron extenderse tanto que, lograron, solo por nombrar algunas de sus “hazañas”, obstaculizar otro proceso de paz, esta vez con el ELN, restarle tierras a las FARC (que, por cierto, no mudó mucho su forma de actuar ni aumento su control territorial) y dejar de actuar en torno a la contra insurgencia para forjar un proyecto político y socioeconómico con alcance nacional (CNMH, 2013, p. 175). Gracias a los vínculos con políticos, lograron recalitrar más en las localidades de Colombia donde tenían poder, de ahí que pudieron postular candidatos a las elecciones ágilmente, obligando a los pobladores de las regiones donde tenían presencia, a que votaran por los mismos y así luego, se encargarían de la administración concedida legalmente al candidato ganador.

---

<sup>14</sup> “Podemos citar los datos sobre los autores de las masacres y de los asesinatos selectivos suministrados por estas fuentes. En las 1982 masacres ocurridas entre 1982 y 1912, con un total de 11.751 víctimas, los autores son, en un 58. 9%, los grupos paramilitares; en un 17. 3%, las guerrillas; en un 14. 8%, grupos no identificados; en un 7.9%, la Fuerza Pública; en un 12%, grupos que comprenden miembros de la fuerza pública y de los paras. En los atentados selectivos ocurridos entre 1981 y 2012, con un total de 22.161 víctimas, sus actores son, en unos 34%, paramilitares; en un 27%, autores no identificados; en un 16. 8%, guerrilleros; en un 10. 1% miembros de la fuerza pública; en un 6.15%, desconocidos. (PÉCAUT, 2015, p. 44)



## **1.8 Deterioro económico, aparición de la Seguridad democrática, la desmovilización de las AUC y los diálogos con las FARC**

Acerca del desarrollo económico, puede decirse que quedó a merced de las organizaciones armadas ilegales y de sus zonas de dominio (por su puesto, periféricas), debido a que el país se encontraba incursionando en una economía más amplia y por la cual, resolvieron respaldar la apertura económica a través de megaproyectos industriales, mineros, latifundistas, ganaderos y a la alta concentración de cultivos como el de palma africana, en aquellas periferias (CNMH, 2013, p. 177).

Si se observan los datos y cifras sobre la precariedad de las zonas rurales de Colombia, rápidamente es posible notar que sus “Magnitudes revelan que hay más tierra abandonada que superficie agrícola cultivada, lo que expresa el catastrófico resultado de la concentración de la tierra y la reconfiguración del mundo rural impuesta por los actores armados”. (2013, p.178). Evidencia clara del olvido estatal sobre la economía agrícola, propia del campesinado, y una muestra del deterioro de la economía nacional, ya que hay demasiada tierra baldía concentrada en las manos de un porcentaje muy reducido de la población, mientras los pequeños agricultores luchan todavía sin apoyo digno proveniente del estado, para competir con la apertura económica.

La decadencia de la economía se vio reflejada en las poquísimas oportunidades laborales, el carente apoyo al microempresario, la no exigencia de aranceles justos a las multinacionales, entre otras problemáticas, todo esto provocó en la ciudadanía una percepción del conflicto armado como el responsable de dicha decadencia, aspecto que simpatizó con las propuestas presidenciales de Álvaro Uribe Vélez (2002- 2010) pues su discurso autoritarista y de fortalecimiento militar, logró que muchos colombianos, empresarios, acaudalados y políticos, vieran en su mandato, un embestida certera, por parte del estado contra las guerrillas y una desmovilización pronta de los paramilitares. Estas cuestiones, a la larga, dejaron sinsabores al dejar en descubierto el juego sucio que también venía ejecutando el estado.

Uribe no dejó de anteponer las expuestas proposiciones ante la opinión pública, por lo que con poco tiempo en el poder de su primer mandato, dio a conocer



la estrategia de “Seguridad Democrática”, la cual, a grandes rasgos, consistía en robustecer, actualizar y capacitar mejor a las fuerzas públicas del país con el objetivo de incrementar y tornar más efectivas sus acciones bélicas en pro de la abolición de corredores insurgentes de movilidad y la consecuente recuperación del territorio nacional bajo el dominio de los grupos insurrectos, especialmente las FARC. “El enorme esfuerzo militar en que incurrió el Estado para conducir su ofensiva lo llevó a pasar de un pie de fuerza de 215.000 hombres en 1998 a 445.000 en 2010” (CNMH, 2013, p. 179), lo que significó a las FARC aplicar un plan de re acomodamiento de sus asentamientos (conglomerándose entonces en Caquetá y Meta), en otras palabras:

“En términos de percepción pública de la época, la Seguridad Democrática, política de Álvaro Uribe, fue un éxito. El Gobierno dio cifras sobre la disminución de homicidios y secuestros, pero Naciones Unidas mostró el aumento de las desapariciones forzadas, ejecuciones extrajudiciales y desplazamiento. Las grandes operaciones militares de las guerrillas, en particular de las FARC, se redujeron sustancialmente aunque los encuentros y las emboscadas aumentaron”. (MOLANO, 2015, p. 51)

Si bien no se logró dar fin a la organización, la fuerza pública se apropió de lugares del país donde siempre estuvieron ausentes (cercando cada vez más a su contendor) y al mismo tiempo, propinó golpes bélicos certeros que condujeron al a muerte de varios de sus miembros principales, sumándose al fallecimiento natural del jefe y fundador Pedro Marín Marín, “Tirofijo”, todo ello anunció el debilitamiento de la organización FARC y evidentemente disminuyeron sus ataques y prácticas comunes, además bajo ciertas condiciones, liberaron (a lo largo de la primera década del 2000) varios secuestrados políticos, militares, civiles, extranjeros y enviaron pruebas de sobrevivencia de otros que estaban todavía en la selva. Mas esa hostilidad de la que se apropiaron las tropas de las fuerzas militares trajo consigo graves efectos en las dinámicas del conflicto, pues el afán de presentar mejores resultados sobre las cifras de las bajas a insurgentes en combate, los llevó a cometer ejecuciones extrajudiciales sistemáticas de civiles, lejos de donde residían, haciéndolos pasar por guerrilleros, los medios apelaron el escandalo con el

nombre de “Falsos Positivos<sup>15</sup>”, eso sin mencionar o ahondar en sus responsabilidades en distintas masacres (tópico que merece un estudio entero).

Acerca del proceso de desmovilización de los paramilitares se hace válido señalar algunas de sus controversiales particularidades. Básicamente, “El proyecto de ley que el Gobierno diseñó para que los paramilitares se desmovilizaran contemplaba la casi total impunidad para los responsables de crímenes atroces y no reconocía los derechos de las víctimas” (CNMH, 2013, p. 179), dicho proyecto fue la Ley de Justicia y Paz. Las reacciones de rechazo y denuncia por parte de defensores de derechos humanos, afectados, y organismos internacionales, no se hicieron esperar e indujeron al gobierno a re estructurar su propuesta, pues era muy blanda para castigar a un grupo que cometió delitos de lesa humanidad. Ante la reclamación, los paramilitares aseguraban, les restaba seguridad jurídica en la medida en que [...] No estaban dispuestos a asumir los costos políticos de la verdad sobre el origen, desarrollo y expansión de fenómeno paramilitar. CNMH (2013, p. 184) Tampoco aceptaban devolver los bienes y fortunas acumulados ilegalmente por medio del terror y la violencia.

Otro asunto que le restó credibilidad al proceso fueron los desacuerdos dentro de las mismas AUC; su calidad de grupo federado hizo que los diferentes jefes de los bloques no estuvieran de acuerdo a la resolución que se le iba a dar a sus negocios con el narcotráfico, con los cultivos expansivos, la minería, etc, discordancias, previamente disipadas en fuertes enfrentamientos armados entre ellos. A esto se adicionaban un par de cosas: primero, los paramilitares seguían matando en las regiones para consolidar y expandir su poderío político, económico y territorial, con la particularidad de que las acciones violentas eran perpetradas en el marco de una tregua acordada entre las partes.” (CNMH, 2013, p. 184), segundo, una vez que varios paramilitares, incluyendo líderes, se pusieron a disposición para someterse ante la justicia, fueron asesinados, varios en situaciones repentinas o no aclaradas.

---

<sup>15</sup> De acuerdo con los análisis e investigaciones de la Fundación Paz y Reconciliación (PARES) para 2019, “En Colombia aún no se tiene certeza de cuántas víctimas cayeron a manos del Estado en esta modalidad, sin embargo, las cifras oficiales estiman que fueron un poco más de 2.000 personas, mientras que organizaciones de derechos humanos han expresado que los colombianos y colombianas presentadas como subversivas asciende a los 8.000.” Fuente: <https://pares.com.co/2019/12/17/sin-duda-los-falsos-positivos-fueron-una-politica-de-estado/> Acceso: Mayo 6 de 2020

Las complejidades que rodearon la Ley de Justicia y Paz, las modificaciones de fondo reclamadas por la Corte Constitucional, en virtud ese documento, la persistencia fallida del presidente de imputarles solo delitos menores a las AUC, contiguo al hecho de que los cabecillas supuestamente desmovilizados, continuaban dirigiendo sus negocios y coordinando a los disidentes desde las cárceles donde los tenían congregados, fueron los componentes necesarios para que el gobierno implementara la extradición a Estados Unidos (quien los había solicitado por el delito de narcotráfico) sobre los jefes paramilitares recluidos, catorce en total (dentro de los que estaban algunos reconocidos como, Rodrigo Tovar Pupo 'Jorge 40', Salvatore Mancuso, alias 'Gordolindo', Diego Fernando Murillo alias 'Don Berna'), el argumento, continuaban delinquirando desde el centro penitenciario.

“Muchas organizaciones defensoras de Derechos Humanos y asociaciones de víctimas, empero, advirtieron en su momento que extraditar a los máximos comandantes equivaldría a exportar las verdades más escandalosas sobre el desarrollo del paramilitarismo en las últimas décadas y obstruiría el esclarecimiento de los hechos violentos que se venían confesando”. (CNMH, 2013, p. 186)

Con base a las anteriores decisiones, se infiere entonces que los menos beneficiados de la Ley a ser aplicada a los combatientes paramilitares eran las víctimas<sup>16</sup>, al quedar abierta la posibilidad de que los horrores que vivieron quedarían impunes, porque, ¿Quién explicaría lo que hicieron los paramilitares si sus cabecillas serian procesado en otro país?, un asunto que fue reformulado con el paso del tiempo para que esas personas afectadas, tuvieran derecho a saber la verdad y continuaran con el conducto regular de un proceso de reparación integral, algo trascendental en el gobierno del presidente Juan Manuel Santos. Otra conclusión a extraer es el abierto rearme de varios desmovilizados que por su vez se unieron a los combatientes que no estuvieron de acuerdo con el proceso, ni con las normativas que les negaban su participación en la política y los encaminaban a seguir en función de la parapolítica<sup>17</sup>, vistas eventualmente como bandas criminales ligadas a las dinámicas de ciertas localidades al servicio del narcotráfico,

<sup>16</sup> A junio de 2017 los tribunales de Justicia y Paz de Colombia contaban con 22.374 casos de violencia paramilitar. Fuente: Balance 4. Justicia. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento, publicado en 2018

<sup>17</sup> Nombre con el que se denominan los nexos de políticos con paramilitares. El escándalo salió a flote en 2006, luego de ser iniciado el proceso de paz con las AUC, cuando el país se enteró que congresistas, miembros del equipo presidencial y varios políticos de todas las regiones de Colombia debían su elección a paramilitares, pues a cambio de financiarlos, ellos forzaban a la población civil a que votaran por esos candidatos.

la minería y la rentabilidad que estos generan. Algunas de las más mediáticas han sido “Los Urabeños” y “Los Rastrojos”.

Para el año 2010, asume la presidencia Juan Manuel Santos, luego reelegido en 2014 por cuatro años más. Sus propuestas gubernamentales se diferenciaron porque inéditamente, “convirtió a las víctimas y la solución del conflicto en sus banderas” (CNMH, 2013, p. 189), tras un discurso pacifista, reorganizó la cúpula militar, reguló los ataques militares (argumentaba que la salida a la guerra tenía que ser a final de cuentas, por la vía política), y lo más importante, una vez corroboró la existencia del conflicto armado interno, del cual el estado tiene gran responsabilidad, brindó “reconocimiento social y político a las víctimas del conflicto armado con la Ley de Víctimas como su bandera, y la apertura de un proceso de paz con las FARC” [Fig. 13] (CNMH, 2013, p. 192), en 2012, en Cuba, bajo supervisión de gobiernos extranjeros y múltiples organismos internacionales cuyas conversaciones tuvieron participación activa de víctimas y victimarios sin aislar a otros involucrados en el fenómeno, como las fuerzas armadas. Un hecho del que, hasta hoy, el ex presidente Uribe ha sido uno de los más arraigados opositores.



Figura 13. Santos y 'Timochenko' sellan el fin del conflicto, La Habana, Cuba, 2016. Ernesto Mastrascusa / EFE. Fuente: Revista Semana. Disponible en:

<https://www.semana.com/nacion/articulo/proceso-de-paz-y-cese-al-fuego-gobierno-colombiano-y-farc/478938>

Las víctimas de tantos años de guerra, se apoderan de la escena y paso a paso, se fueron acordando puntos que darían resolución a temas como las drogas ilícitas, las prácticas de guerra cometidas sobre la sociedad, la distribución de la tierra, la falta de apoyo agrario, cómo procederá la JEP (Justicia Especial para la Paz) en lo concerniente a reivindicación de las víctimas, como y cuando se confesarán crímenes, cómo serán las audiencias con los afectados, qué tipo de castigos recibirán los guerrilleros con crímenes severos, también se estudiaron las oportunidades para los que regresan a la vida civil... entre otras, además se fueron viendo y sintiendo, cómo las cifras de heridos, militares y civiles muertos en combates reducían sustancialmente.

Luego de la proclamación del cese al fuego entre las dos partes el 23 de junio de 2016 [Fig. 14], las FARC, bajo vigilancia de la ONU y ante un pueblo lacerado por la guerra pero su gran mayoría con esperanza, entregaron sus armas, tres meses después, el 26 de septiembre, Juan Manuel Santos (quien el siguiente mes se convertiría en Nobel de paz) en representación del estado y el jefe guerrillero Rodrigo Londoño, alias "Timochenko" firman en Cartagena, Colombia el acuerdo de paz, esto significó un momento histórico de inmensa relevancia para el país, teniendo en cuenta que si bien el acuerdo cubre, protege y da garantías de todo tipo a víctimas y victimarios, por primera vez, en agosto de 2017, las FARC se constituyen legalmente como un partido político, y desde ahí formulan propuestas para mejorar el país bajo el amparo de las leyes y normas estatales.



Figura 14. Reporte de Prensa, Junio 23 de 2016. Periódico “El Tiempo”. Twitter de la congresista Ángela María Robledo.

Fuente:

<https://twitter.com/angelamrobledo/status/746040836023001088/photo/2>

Superar tantas décadas de violencia y una historia nacional tan difícil de explicar, ha sido un proceso lento, ahora cuando se habla de “posconflicto”, restauración, justicia transicional, derecho a saber la verdad, se siente optimismo al proyectar una Colombia sin violencia. Sin embargo, aunque aún hayan circundando pequeños grupos disidentes sin gran impacto, el ELN esté a la espera de un diálogo con el estado, la corrupción sea ahora el mayor problema social, el narcotráfico haya sabido mantenerse activo de formas invisibles y el gobierno del actual presidente Iván Duque (2018-2022), partidario de las políticas del partido Centro Democrático, en cabeza de Álvaro Uribe, se muestre indiferente no únicamente ante los principales compromisos que tiene el estado con el acuerdo de paz entre las FARC y las sociedad colombiana, sino también ante el aumento de los asesinatos a líderes sociales y el aparente eterno problema con el tráfico de estupefacientes, se espera a futuro solucionar esos y otros tantos problemas derivados del conflicto y de las decisiones tomadas pensando en los intereses de sus reguladores y no en el de la sociedad colombiana

Lo cierto es que el panorama tiene voluntad para construir una paz estable y perenne, a su vez, rescatar preservar y exaltar las memorias de las víctimas, necesarias para entender las magnitudes de lo sucedido, comprender lo que no se debe repetir, y forjar los cimientos de una convivencia basada en el perdón en conjunto con la reconciliación. Las organizaciones, colectivos, grupos de

investigación particulares, públicos e independientes, tanto de mujeres, hombres, víctimas, no víctimas, académicos, interesados en el tema, emergentes durante este nuevo tiempo están precisamente, averiguando la manera de llevarlo a cabo de tal modo que se pueda registrar también la mayor cantidad de relatos, momentos e historias que aún no figuran en la historia oficial, pues continúan aguardando su turno para hablar sin miedo y con libertad y así, romper el silencio al que han estado subyugados desde el interior de sus tierras u hogares, incluso por generaciones.

## **2. Capítulo II**

### **Discusiones a partir del quehacer de la memoria. Colombia y el llamado a la reinterpretación de su pasado**

En este segmento trato de desplegar un poco el concepto de memoria a partir de varias perspectivas teóricas, subcategorías y sus diálogos con el pasado (junto a sus posibles reconfiguraciones), en el presente en función del futuro, si bien ha sido complejo brindar una definición definitiva de la misma, es una noción imprescindible en la conformación de colectivos, culturas e identidades. Igualmente, destaco la importancia de las memorias sociales de índole trágico o “subterráneo” (POLLAK, 2006) de acuerdo con varios postulados teóricos, y sus constantes luchas en contra del olvido homogeneizador, proveniente de las fuerzas que controlan los colectivos a mayor escala, puesto que en el caso del conflicto armado colombiano esto ha ayudado a que las verdades acerca de los crímenes erigidos en el mismo, se hayan mantenido silenciadas por todo este tiempo. Después, reflexiono sobre el potencial de memoria que suelen presentar distintas expresiones artísticas construidas en contextos de guerra o conflicto, y su necesidad de representar las tragedias derivadas de estos, inclusive desde antes que a estas se les hubiera reasignado su derecho a ser reinterpretadas luego de sus mensajes ser desentendidos por años, para lo cual el tema de la memoria cultural y la posmemoria matizan la discusión.



## 2.1 Retomando Conceptos. Memoria, sus inserciones en la sociedad y la lucha contra el olvido

*Memory is Inexplicable.*

Virginia Woolf (2007, p. 436)

Desde que el ser humano nace va construyendo día a día su propia concepción de espacio y tiempo, y en este sentido la historia de su vida individual. Allí, en el tiempo, se van grabando a manera de recuerdo los sucesos irreversibles más destacados o que más le han marcado. En esta relación con el tiempo, los recuerdos, pruebas de un presente vivido, emergen en el “ahora” para resolver o afrontar situaciones (saberes ganados por la experiencia) y contribuir en la continuidad de la vida y en sus expectativas, en otras palabras, cada uno de nosotros tradicionalmente percibe el tiempo a partir de tres momentos, pasado, presente y futuro; el primero, abarca todo lo ocurrido previo al presente más inmediato, el segundo al ser el más breve, se refiere al instante actual, pues es en el cual realizamos los actos, y el tercero, al ser incierto e indefinido está a disposición del azar y se espera asumir según los datos obtenidos preliminarmente a su llegada, en modo de tiempo presente ya que todavía no existe.

El investigador, Iván Izquierdo, inspirado en la siguiente frase de Jorge Luis Borges: “Hay básicamente dos maneras de concebir el flujo del tiempo: desde el pasado en dirección al futuro, o desde el futuro en dirección al pasado” (BORGES, 1960), desmenuza el planteamiento antepuesto, así:

“Em qualquer um dos casos, o fluxo nos atravessa num ponto, que denominamos presente. Um ponto não tem superfície nem volume; é intangível e fugaz. É curioso que, em ambas concepções do tempo, o futuro (ou o passado) sejam consequências de algo quase imaterial como é o presente; de um simples ponto. Esse ponto evanescente, porém, é nossa única posse real: o futuro não existe ainda (e a palavra ainda é uma petição de princípio) e o passado não mais existe, salvo sob a forma de memórias. Não há tempo sem um conceito de memória; não há presente sem um conceito do tempo; não há realidade sem memória e sem uma noção de presente, passado e futuro”. (IZQUIERDO, 1988, p. 89)

De estos momentos, no cabe duda de que del pasado es el único del que se tiene certeza de su existencia y no por acaso se puede regresar a él a través de

lo que se recuerda; sabores, imágenes, sonidos, olores, sensaciones, son tan solo algunos de los medios con los que se cuenta para acceder a cualquier tiempo anterior. Los recuerdos consisten en la evocación de imágenes o representaciones de sucesos pasados, o de una “cosa ausente marcada por el sello de lo anterior” (RICOEUR, 2004, p. 14), los cuales están depositados en los acervos de las vivencias, o sea en la memoria. En este orden de ideas, una memoria no nace de la nada, debido a que es fruto de lo que alguna vez percibimos o sentimos (IZQUIERDO, 1988, p. 89), y digo “una” porque individualmente poseemos y tendremos a lo largo de la vida, un sinfín de experiencias variadas por lo que como anota Izquierdo, *A variedade de memórias também é possível é também enorme. Assim, talvez, não tenha muito sentido falar em “memória”, senão, em “memórias”* (Ibid., p. 90), de manera que se está tratando con un material vivo, condicionado, cambiante y relativo. De otro lado, tal noción de memoria contrasta con la empleada en los ámbitos de índole biológico y neurológico, donde es asumida como una facultad cerebral que procesa, codifica, guarda y recupera información, destrezas y experiencias conquistadas en el pasado.

Desde una perspectiva social e individual, la memoria está estrechamente ligada a los recuerdos específicos de cada individuo y su subjetividad, en términos generales, la memoria individual se adscribe a una historia de vida de alguien en particular, a sus relatos personales e incluso a su autobiografía, no obstante, el contenido de dichos relatos está permeado por factores externos como el contexto familiar, cultural, regional etc., por eso, cuando salen a flote, la interacción social hace que se articulen con los contextos de otros individuos y en efecto pasen de ser, relatos meramente individuales a relatos colectivos. La argentina Elizabeth Jelin ante ello afirma

“Cada persona tiene «sus propios recuerdos», que no pueden ser transferidos a otros. Es esta singularidad de los recuerdos, y la posibilidad de activar el pasado en el presente —la memoria como presente del pasado, en palabras de Ricoeur (1999: 16)— lo que define la identidad personal y la continuidad del sí mismo en el tiempo. Estos procesos, bien lo sabemos, no ocurren en individuos aislados sino insertos en redes de relaciones sociales, en grupos, instituciones y culturas. De inmediato y sin solución de continuidad, el pasaje de lo individual a lo social e interactivo se impone. Quienes tienen memoria y recuerdan son seres humanos, individuos, siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos”. (JELIN, 2002, p. 19-20)

Ahondando en el acto de recordar o en el de “recrear el pasado” (Ibíd., p. 20), con rapidez se detecta que ambas acciones son imposibles de ejecutar sin acudir a los “contextos grupales”, en función de tal primicia, los procesos de memoria cargan consigo el peso de lo individual y lo social, este segundo aspecto dota de sentido lo que se recuerda e inmediatamente lo a socio a la frase “Uno no recuerda solo” de Paul Ricoeur (2004, p. 159). De hecho, Halbwachs al ser uno de los primeros pensadores en hablar de la existencia de unos recuerdos compartidos, producidos dentro de la memoria colectiva de un grupo (como por ejemplo, la familia, cierto grupo de amigos, una comunidad política, religiosa, étnica...); expuso que estos recuerdos son posibles gracias a los marcos sociales, entendidos como “los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época, y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad” (HALBWACHS, 2004, p.10), de ahí que los marcos (como por ejemplo: Lugares o sitios, fechas, valores predominantes, idioma,) den cuenta de cuáles grupos forma parte la persona, ya que las interpretaciones asignadas a los recuerdos compartidos, dependerá del grupo en donde se encuentre.

Para complementar el planteamiento de Halbwachs, la siguiente lectura de Jelin dada al mismo, se vuelve oportuna:

“Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o grupo. Para Halbwachs, esto significa que «sólo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva [...] El olvido se explica por la desaparición de estos marcos o de parte de ellos” [...]» (Halbwachs, 1992: 172).(JELIN, 2002, p. 22)

En este sentido, los recuerdos individuales o personales están latentes en narrativas colectivas, cuyo dinamismo torna los marcos, cambiantes e históricos, y a las memorias, una reconstrucción más que un recuerdo (JELIN, 2002, p. 21), ahora, todo aquello que quede excluido de los marcos, o sea de cualquier configuración externa o medio social, es susceptible al olvido es decir a la pérdida causada por el carácter selectivo de la memoria, por lo que el pasado se reconstruye en el presente de acuerdo a las molduras sociales que determinan lo que se recuerda; en síntesis, y como atestigua Colacrai, “cambiar de grupo implica cambiar de marcos y por consiguiente de recuerdos.” (COLACRAI, 2010, p.67).

En vista de que se he tocado el tema de los grupos, conviene entonces, resaltar otro asunto importante respecto a estos, y a lo que hace que una persona integre o se adhiera a uno, pues igual que las memorias, pertenecer un grupo tampoco es un hecho dado repentinamente. Si bien, la memoria colectiva, es para Candau una representación por ser “Una forma de metamemoria, es decir, un enunciado que los miembros de un grupo quieren producir acerca de una memoria supuestamente común a todos los miembros de ese grupo” (2008, p. 22), creer en la preexistencia de una memoria común (o colectiva en el discurso de Halbwachs), supone también la existencia de una “cohesión social” (POLLAK, 2006, p.17-18), esto implica que el compartimiento, transmisión y desenvolvimiento de: creencias, valores, tradiciones, pasados,-la historia patria es una de las ejemplificaciones más claras-, entre otros, son los soportes referenciales con los cuales cuenta una comunidad para entender su subsistencia a lo largo del tiempo y el por qué su identidad.

“Cuando vemos esos puntos de referencia de una época lejana, frecuentemente los integramos en nuestros propios sentimientos de filiación y origen, de modo que ciertos elementos son integrados en un fondo cultural común a toda la humanidad”. (POLLAK, 2006, p. 27), de hecho, más adelante, al retomar la noción de “memoria cultural”, ahondaré justamente sobre esa correlación de lo remoto con los sentimientos emotivos de procedencia. Volviendo a las formulaciones Halbwachs, aquellos soportes o referencias pueden generar vínculos afectivos en los grupos (sentidos de pertenencia), siempre y cuando sus integrantes crean en el contenido de los mismos, de manera que la influencia entre individuo y comunidad sea recíproca; el resultado de tal proceso será una “comunidad afectiva” (HALBWACHS, 2004), noción que Jô Gondar desenvuelve reflexivamente así:

“Não existem, contudo, memórias fora de um contexto afetivo. Se, como artifício explicativo, desdobramos o processo de produção da memória em algumas etapas, deveremos considerar o afeto como a primeira. De todas as experiências que nós vivemos no aqui e no agora, selecionamos, como impressões ou lembranças, aquelas que nos afetam em um campo de relações. Todavia, o que nos afeta é o que rompe com a mesmidade em que vivemos; a mesmidade não nos impressiona ou nos marca. O que nos afeta é antes um encontro, uma palavra nova, uma experiência singular”. (GONDAR, 2016, p. 38)

Frente a ello, considerase que las múltiples interacciones sociales que cada persona vive, son situaciones aptas para recordar, pues creer en un grupo es contar siempre con la oportunidad de aproximarse al pasado colectivo que ha sido el regulador del personal, igualmente, concordando de nuevo con Jelin, las reinterpretaciones de las experiencias pasadas dependen del dinamismo del tiempo y de los escenarios, o mejor, de los marcos que las rodean y ello puede modificar los relacionamientos construidos con otros semejantes gracias a dichas interacciones sociales (2002, p. 13), lo que trae como resultado experiencias coyunturales en el presente, que de no encontrar eco simultaneo, tanto en las vivencias personales como en las de los demás, se pueden romper los vínculos con la comunidad afectiva involucrada.

En consecuencia, así como cambian las lecturas aplicadas al pasado y a los aprendizajes que existen por él, cada presente es a su vez distinto porque los individuos que lo habitan han sido afectados por las experiencias pasadas cuando fueron presentes, tales lecturas se ejercen pensando en futuros posibles o imposibles, la continuidad colectiva requiere así de una resignificación constante.

“Esos sentidos se construyen y cambian en relación y en diálogo con otros, que pueden compartir y confrontar las experiencias y expectativas de cada uno, individual y grupalmente. Nuevos procesos históricos, nuevas coyunturas y escenarios sociales y políticos, además, no pueden dejar de producir modificaciones en los marcos interpretativos para la comprensión de la experiencia pasada y para construir expectativas futuras. Multiplicidad de tiempos, multiplicidad de sentidos, y la constante transformación y cambio en actores y procesos históricos, éstas son algunas de las dimensiones de la complejidad” (JELIN, 2002, p. 13).

Indiscutiblemente, todo esto se logra solo si se cree en la existencia de una memoria, o unas memorias, comunes al colectivo, pero ¿cómo saber si ello se logró?, en los procedimientos de comunicación y transmisión de estas, está la respuesta, debido a que de no ser así, difícilmente se tendría conocimiento de todos los contextos que antecedieron al actual. Vale la pena recalcar que la información acerca de esos contextos anteriores está conservada a modo de recuerdos, de ahí que tal información sea difusa o distorsionada, pues es imposible transmitir fielmente cómo fueron o sucedieron los acontecimientos, además, no es prioridad para la memoria colectiva transmitir un evento en sí, sino más bien las reconstrucciones y significados que tienen los acontecimientos pasados para un grupo (en otras

palabras, lo que para el grupo está representado). En este orden de ideas, los términos huellas, rastros, vestigios y marcas encajan muy a la hora de referirse a lo que se tiene de lo ya vivido.

El “conocimiento cultural” (JELIN, 2002, p. 36) se obtiene según las estructuras de transmisión de memoria, es decir sus representaciones, que se incorporan social e individualmente, a veces tangibles, a veces intangibles funcionan como mediadores entre el recuerdo y el olvido. Transmitir una (s) memoria (s) es heredar la narrativa de algo o de alguien a partir de la visión que la sociedad albergaba del mundo al momento de los hechos, un museo, una festividad, un monumento, una música, un ritual son “puntos de referencia que estructuran nuestra memoria y la insertan en la memoria colectiva de la colectividad a la que pertenecemos” (POLLAK, 2016, p. 17), por tanto, son algunos vehículos por los que se transmiten eventos que en cierto momento fueron relevantes para el o los colectivos vigentes; en virtud de ello, los receptores de estas memorias son individuos que no vivieron los sucesos en mención.

No por acaso, desde que nacemos recibimos información de nuestro entorno grupal, incluyendo su pasado histórico, por lo cual no aprendemos todo desde cero, ya en el futuro esto cambia, puesto que tendremos suficientes experiencias nuevas y otras resignificadas dispuestas a complementar las que los nuevos actores del grupo, naturalmente adquirirán, lo cual sugiere también que los soportes de memoria para llevar a cabo el proceso, estarán preparados. Aprovecho para aclarar que en el apartado correspondiente a la “posmemoria”, se presentarán indagaciones más profundas de este aspecto, sin embargo, por en cuanto, la siguiente citación extraída del trabajo de Jelin, constituye una aproximación al asunto:

[...]”Si toda experiencia está mediada y no es «pura» o directa, se hace necesario repensar la supuesta distancia y diferencia entre los procesos de recuerdo y olvido autobiográficos y los procesos socioculturales compartidos por la mediación de mecanismos de transmisión y apropiación simbólica. Aun aquellos que vivieron el acontecimiento deben, para poder transformarlo en experiencia, encontrar las palabras, ubicarse en un marco cultural que haga posible la comunicación y la transmisión. Esto lleva a reconceptualizar lo que en el sentido común se denomina «transmisión», es decir, el proceso por el cual se construye un conocimiento cultural compartido ligado a una visión del pasado. Pensar en los mecanismos de transmisión, en herencias y legados, en aprendizajes y en la conformación de tradiciones, se torna entonces una tarea analítica significativa”. (JELIN, 2002, p. 36-37)

Partiendo de la tesis de que como seres humanos no recordamos todos exactamente lo mismo, ni mucho menos podemos ejercer el acto de recordar colectivamente, pese a compartir e incorporar informaciones de la misma índole, la discusión acerca de la memoria social se vuelve más intensa cuando los elementos que la sostienen, toman mayor protagonismo que su propio contenido, o, lo que es más o menos equivalente, cuando fuerzas homogeneizadoras buscan que la mayor parte de los individuos crean en soportes de memoria pre establecidos. Esta cuestión, con aires de control y de dominación, de no ser percibida previamente, puede con facilidad llegar a manipular identidades, siendo estas el conjunto de rasgos y características que cada uno posee acerca de su ser individual, a través de las cuales se diferencia de los otros individuos con los que puede o no participar los grupos de los que hace parte. O sean, una imagen que se elabora de sí.

“Porém, uma imagem sobre si não é apanágio exclusivo dos indivíduos. Um grupo, uma sociedade, um país também constroem uma imagem sobre si mesmos, e, portanto, uma identidade. Produzi-la e mantê-la não é tarefa fácil. Trata-se de um esforço constante, exigindo que se “esqueça” – que se exclua, segregue ou recalque – tudo aquilo que se mostra em desacordo com a imagem que se tenta preservar”. (GONDAR, 2016, p. 32)

De hecho, “cada sociedad tiene una forma particular de edificar sus recuerdos dependiendo de un conjunto de variables políticas y culturales y al hacerlo implícitamente tiene una manera específica de concebir y de relacionarse con el tiempo.” (PINEDA, 2017, p. 11), Colombia por medio de sus expresiones artísticas elaboradas a partir de las consecuencias del conflicto, lo ha venido ejecutando y por tanto ejemplifica esta apreciación. No obstante, y aunque esto no es nuevo y ni aplica únicamente para el caso colombiano, la variable política y sus necesidades se han encargado de mantener vivas determinadas memorias a lo largo de la historia con el fin de conservar al máximo el orden identitario de los grupos que regulan y a su vez conviven, pues, de alguna forma las expectativas y exigencias que social y lógicamente se van erigiendo de modo impredecible en el presente, podrán ser sobrellevadas.

En la intencionalidad política (Ibíd., p. 23) no hay neutralidad, allí suelen gestarse la voluntad de quienes tienen el poder del grupo (las columnas que sostienen su proyecto político: económicos, geopolíticos, culturales... están en

juego), para gerenciar los sucesos y las versiones de estos con el objetivo de no someterlos al olvido. *Isso nos mostra o quanto essa grande abstração chamada “identidade” é ficcional, o quanto ela se deve a interesses práticos, subjetivos, políticos, e o quanto ela supõe um embate permanente entre a lembrança e o esquecimento.* (GONDAR, 2016, p. 33). Me atrevo a decir que son escasas las ocasiones, tal vez nulas, en las cuales los intereses anotados por Gondar, no realizan un uso institucional indiscriminado de la conmemoración y su efectividad a la hora de masificar o reiterar los sentidos de determinadas épocas, hechos e individuos; Pierre Nora por medio de su trabajo de los *Lieux de mémoire*, profundiza bastante en estos asuntos, y en lo amenazante que puede ser para una nación, el futuro, sino se conmemoran las herencias culturales de los antepasados históricos.

“El sentimiento de un desvanecimiento rápido y definitivo se combina con la inquietud de la exacta significación del presente y la incertidumbre del porvenir para dar al más modesto de los vestigios, al más humilde de los testimonios la dignidad virtual de lo memorable.” (NORA, 2020, p. 8)

Tal como escribí líneas precedentes, hay muchos tipos de memorias sociales o colectivas, cada una ligada a diversos espacios y en consecuencia, a las comunidades y a las particularidades de los mismas, más las que son de mayor significancia para este estudio giran en torno a una lucha constante por su visibilidad y por una instauración del pasado que representan, me refiero con esto a la “memoria cultural” y a la “posmemoria”, por eso, antes de abordarlas viene bien pensar en otras definiciones similares como por ejemplo, las de “memorias fuertes” (CANDAU, 2008, p. 179). Hoy en día, y continuando con el pensamiento del antropólogo francés Joël Candau, aunque no es una premisa inédita, (dado que el retroceso o pérdida de grandes referencias memorialistas es un tema recurrente en toda la literatura consagrada a las ciencias humanas y sociales (CANDAU, 2008, p. 179)), “Las memorias, fuertes, poderosas, jerarquizadas, unificadoras omnipotentes, incluso totales, se derrumban frente a memorias tal vez más débiles; en todo caso menos extendidas” (CANDAU, 2008, p. 179), estas memorias o versiones del pasado, promovidas por la voluntad de dominación, tratan de legitimar los discursos imperantes en los grupos.

Las memorias que sustentan la identidad nacional son un caso concreto de memorias fuertes, quiere decir entonces que la nación está sustentada en una



memoria nacional y seguidamente en los valores (ligados al respeto y al orgullo) pregonados por ella. Integrada por registros oficiales dentro de los que se destacan el religioso, el militar, el histórico y el político, su fuerza radica en que

[...] “Parecen garantizar la transmisión de todo un cuerpo de memoria (creencias, representaciones, doctrinas, habilidades, protomemoria) movilizado en seguida para organizar y orientar las identidades colectivas. Teniendo en cuenta esta capacidad de la tradición para transmitir contenidos fuertemente estructurados, y por lo tanto fácilmente memorizables y adecuados para ser compartidos –aunque más no sea superficialmente- por muchos, numerosos investigadores han sugerido la hipótesis de un cambio radical aportado por la modernidad” [...] (CANDAU, 2008, p. 179)

Sin embargo, como lo indica el francés, en las sociedades modernas, adquirir las estructuras de la memoria y el recuerdo colectivo son algo aleatorio (CANDAU, 2008, p. 179) en la medida en que tienden a ser cuestionados por los mismos individuos que se suponen deben recibir todo “el cuerpo de memoria” que molda su identidad nacional. Las razones de dicha aleatoriedad son varias: el “agotamiento de un principio explicativo único” (CANDAU, 2008, p. 179), los vacíos narrativos jamás rellenos acerca de los pasados fundadores cercanos y lejanos con “ilusiones de eternidad” (NORA, 1984, p. 7), el irreconocimiento de las nuevas generaciones en los recuerdos de sus compañeros de grupo y por ende en los marcos compartidos, el interés por conocer versiones alternativas discordantes con las plasmadas en las memorias fuertes, pueden ser algunas de las más sobresalientes. En correspondencia con Jelin,

“Lo que puede cambiar es el *sentido* de ese pasado, sujeto a reinterpretaciones ancladas en la intencionalidad y en las expectativas hacia ese futuro. Ese sentido del pasado es un sentido activo, dado por agentes sociales que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, otros sentidos, o contra olvidos y silencios”. (JELIN, 2002, p. 39)

Conforme lo antepuesto, se entiende entonces que la “cohesión social” suscitada por el austriaco Michael Pollak, tambalea en la medida en que el dinamismo de la sociedad ha logrado que cada vez más la población fije su mirada en las “memorias débiles”, según Candau, o en las “memorias subterráneas”, según Pollak y en especial, en [...] “Los procesos y actores que intervienen en el trabajo de constitución y formalización de las memorias” (POLLAK, 2006, p. 18) ignoradas o prohibidas, que escapan del orden implementado por las planteadas por Pollak

(2006, p. 25) “memorias encuadradas” alimentadas por el material provisto por la historia.

Independientemente de si son denominadas “débiles” o “subterráneas”, lo interesante es que se caracterizan por haber escapado de las fuerzas socialmente dominantes (esto causa además, una difícil localización) y logran trascender en el tiempo en forma de recuerdos poco divulgados, es por ello que al no conformar los recuerdos de la colectividad en su conjunto, es decir, la memoria cultural, tampoco se hallan consagradas en los monumentos, emblemas, eventos, prácticas o cualquier otro espacio simbólico que haga parte de las modalidades de transmisión y de adquisición legítimas del pasado.

“Al privilegiar el análisis de los excluidos, de los marginados y de las minorías, la historia oral resaltó la importancia de memorias subterráneas que, como parte integrante de las culturas minoritarias y dominadas, se oponen a la “memoria oficial”, en este caso a la memoria nacional. En un primer momento, hace de la empatía con los grupos dominados estudiados es una regla metodológica y rehabilita la periferia y la marginalidad”. (POLLAK, 2006, p. 18)

Además, las memorias dominantes y subterráneas entran en tensión porque el surgimiento de desacuerdos ligados al pasado supuestamente compartido, se transforma en una clara señal de que el presente está demandando relecturas y mudanzas en los significados del mismo; llega entonces el momento de poner en tela de juicio, episodios gloriosos, personajes heroicos, el patriotismo en vigencia, los relatos de los vencedores y todas aquellas hazañas rememoradas en los libros de historia, para dar cabida a lo excluido. No todos los individuos recuerdan igual, ni todos experimentaron los mismos acontecimientos que oficialmente se quieren dejar como públicos, entonces, se vuelve urgente vetar voces que podrían subvertir la narrativa oficial preservada o la que se espera dejar a futuro. En su texto *Memoria olvido y Silencio*, Pollak (2006, p. 20) advierte que todo esto no concierne siempre al estado dominador frente a la comunidad civil, pues puede darse también entre “grupos minoritarios y sociedad englobante.

Estas tensiones, dicen Jelin (2002, p. 25) junto con Pollak (2006, p. 18), se constituyen durante periodos de crisis interna en los grupos; batallas, genocidios, violaciones a derechos humanos, situaciones de sufrimiento grupal, y claro el conflicto interno armado colombiano, funcionan bien como ejemplos. Ahora, lo que

tienen en particular, es que son proclives a la destrucción y por ende al levantamiento de tragedias, estas últimas, asegura Candau, “Dejan marcas compartidas durante mucho tiempo por aquellos que las padecieron” (CANDAU, 2008, p. 147); en este punto, el silencio se vuelve un instrumento de resistencia contra la dominación de quienes poseen el control de los periodos mencionados.

La preocupación del ser humano por resguardar las huellas de su pasado (por más doloroso o vergonzoso que haya podido ser) trajo consigo las dos caras del pasado; la del que es impuesto debido a causas represivas y la del que se asume por voluntad personal, como resultado, se obtienen recuerdos traumáticos, producto también de un sinfín de sentimientos acumulados a lo largo del tiempo, que al no coincidir con los discursos imperantes (y por temor a lo que puede acarrear social o gubernamentalmente) permanecen exiliados de la esfera pública, a la espera de una oportunidad para expresarse. Son memorias con mensajes profundos, evocativas de tristezas llantos, indignaciones, comunicadoras de hechos catastróficos, gracias a las cuales se sienten desaprobación por sucesos del pasado como el holocausto nazi, y deseamos seguir dando continuidad a dichos sentimientos a futuro para evitar un posible resurgimiento. Su accionar se enmarca en la clandestinidad porque aunque en principio no parezca, sus portadores son lo que son en gran parte gracias a ese pasado que representan, ya diría Pollak:

“A pesar del gran adoctrinamiento ideológico, estos recuerdos durante tanto tiempo confinados al silencio y transmitidos de una generación a otra oralmente. y no a través de publicaciones, permanecen vivos. El largo silencio sobre el pasado, lejos de conducir al olvido, es la resistencia que una sociedad civil impotente opone al exceso de discursos oficiales. Al mismo tiempo, esta sociedad transmite cuidadosamente los recuerdos disidentes en las redes familiares y de amistad, esperando la hora de la verdad y de la redistribución de las cartas políticas e ideológicas”. (POLLAK, 2006, p. 20)

No en tanto, las memorias que perduraron pese al impacto de la experiencia traumática lidian a diario con el deseo de conducir [...] “su transmisión intacta hasta el día en que puedan aprovechar una ocasión para invadir el espacio público y pasar de lo “no-dicho” a la contestación y la reivindicación. El problema de toda memoria oficial es el de su credibilidad, de su aceptación y también el de su organización” (POLLAK, 2006, p. 24), por lo que el camino a la reivindicación inicia luego de que aquellos que experimentaron la tragedia se ubiquen en un marco

cultural que posibilite su desahogo y rescate sus recuerdos del olvido, ya que “Lo que está en juego en la memoria es también el sentido de la identidad individual y del grupo” (POLLAK, 2006, p. 26), además, recordemos que la consolidación con la que cuenta la memoria oficial, la dota de veracidad y la hace ver orgánica a los ojos de la sociedad en donde está inmersa.

Es en este sentido, parafraseando a Jelin, las disputas por la interpretación y el sentido del pasado, de la mano de los relatos subterráneos que los motivan, necesitan de una voluntad de escucha, en otras palabras, requieren de otros agentes sociales que, aunque se identifiquen o no con estos, estén dispuestos a distinguir entre los discursos que se quieren imponer y los que, por el contrario, como no han sido impuestos pareciera no han incidido en el pasado compartido (JELIN, 2002). Así se abrirá camino a posicionamientos más críticos acerca de lo omitido y lo transmitido, en conjunto con lo aprendido, y lo eliminado y/o deformado, si de hablar de recuerdos colectivos se trata.

“Distinguir entre coyunturas favorables o desfavorables a las memorias marginadas es de entrada reconocer hasta qué punto el presente tiñe el pasado.” (POLLAK, 2006, p. 24), esto es algo que ayudará también a detectar la incidencia de los factores políticos o particulares en la alineación de identidades, personalidades e ideologías; defensores de derechos humanos, varias ONG, y organizaciones en pro de la resolución de conflictos alrededor del mundo trabajan en función de tal fin.

Hasta aquí dejaré este esbozo teórico concerniente a la definición y a varias ramificaciones de la memoria, a esa que se percibe individualmente pero se vive social y culturalmente, también a su presencia en el presente y a sus maneras de regular sociedades, según los criterios de sus marcos. La intención de configurarlas dentro de una crisis, sea política o propiamente colectiva se ejerció porque claramente el contexto convocado en estas páginas es de tal carácter, además, porque es importante no olvidar la presencia (casi siempre invisible) de otras narrativas que si bien, frecuentemente se muestran difíciles, son claves para pensar en la subjetividad de los hechos, en quien somos y debido a quien somos nosotros y los nuestros, pues puede que haya más verdad en lo indecible, que en lo dicho a modo de prácticamente, única versión. Por eso, el llamado con estos pensamientos es a reflexionar el pasado que se tiene y el que está próximo a serlo;

los significados que se le han asignado han regulado la vida de las comunidades y las maneras en que la cultura ha determinado para valernos de él y a sus enseñanzas, pues son fundamentales para la proyección de futuros más equilibrados, asunto que, en el caso colombiano, por su puesto, vale mucho la pena destacarlo.

## **2.2 Hacia una interpretación de los conceptos “Posmemoria” y “Memoria cultural”**

Como se vio, evocar el tema de la memoria incurre constantemente en la preocupación del ser humanos por rescatar lo que más le sea posible de su pasado, ya sea a modo oficial o clandestino. Su potencia, la regulan los discursos dominantes y su emotividad, la comunidad que se encuentra activa cuando se traen a colación los recuerdos que la conforman, no obstante, la memoria como experiencia personal y social, ha generado en los estudiosos del campo la tendencia a consolidar subclasificaciones que contribuyan a entender además de sus definiciones y mutaciones, los desplazamientos constantes que suele realizar a la luz de atmosfera pública y la privado, desde luego, teniendo en cuenta la infinidad de posturas plurales que puede adoptar, tan pronto se emplea para replantear las versiones oficiales e instituidas legítimamente, que de ella, tal como se mencionó precedentemente, se han instaurado en cualquier sociedad para mantener el orden interno.

En sus estudios e investigaciones acerca de la “Memoria Cultural” (ASSMAN, 2011, p. 17) la autora Aleida Assman insiste en que la comunicación entre épocas y generaciones, se mantiene en cuanto los saberes y experiencias que sustentan los vínculos de los miembros de las comunidades afectivas, no se pierden (ASSMAN, 2011, p. 17). Cuando esa comunicación logra trascender en el tiempo, es un indicador de que las transmisiones, objetos que representan recuerdos e interpretaciones de un mismo hecho pasado, han conservado su narrativa, o por lo menos, han padecido pocas alteraciones y por tal motivo la comunidad o grupo al reconocerlas, asegura su subsistencia e identidad con el pasar del tiempo.

Lo que diferencia la memoria cultural de la memoria colectiva es que una (la cultural) se refiere al impacto de las experiencias vividas de primera mano por un él o un los otros, y que al calar o conmover fuertemente al grupo, este intenta transmitir las y almacenarlas como recuerdo propio de su cultura (quien, en su conjunto irá a definir eventualmente, las maneras en que se lleva a cabo el acto de recordar) a modo de legado patrimonial, y no tanto como herencia social ni como suceso pasado perdurable en el tiempo gracias su presencia activa en el presente. La otra memoria (colectiva) remite a los recuerdos destacados de una sociedad junto a las informaciones que ellos contienen. Para mantenerse avivada requiere de una fuerte conexión con objetos, monumentos, espacios o lugares públicos de índole significativa para esa misma sociedad, como bien se dijo, para esta memoria el transcurrir del tiempo y la actualización de la historia son esenciales a la hora de re definirse.

Ya que el carácter de la memoria cultural tiende a relacionarse más con el transferir y almacenar recuerdos de tipo catastrófico (guerra, holocaustos, conflictos) que con las formas en que se brinda continuidad o discontinuidad los recuerdos “*mídias*” (ASSMANN, 2001, p. 233), se vuelve importante cuestionar entonces el rol de los portadores originales de los recuerdos y el de los individuos receptores, quienes, de cierta manera, los recuperan o recuperarán. Salvar momentos pero también emociones y evitar que desaparezcan, envuelve gran responsabilidad y no compete exclusivamente a los protagonistas, puesto que los individuos que exteriorizaran las memorias culturales, además de trazar prácticas que evadan el olvido al máximo, resaltan a su vez esa otra parte que inminentemente es olvidada y a futuro, necesariamente exaltada a modo de información desconocida; ya anotaría Assmann [...] *Não se trata mais de anotar e ler contra o esquecimento, mas de incorporar esse esquecimento como elemento constitutivo no processo de transmitir e legar coisas do passado* (ASSMANN, 2011, p. 229), a la larga lo que más tienen en común las diferentes generaciones, es que hay vacíos con relación a sus respectivos pasados y junto a ellos, pérdidas u olvidos culturales.

Partiendo del hecho de que el papel de los descendientes de personas víctimas de un evento traumático, pueden cumplir una función decisiva en lo relativo a las transferencias y transformaciones de sus memorias (individuales o colectivas), y a la eventual unión de las mismas a nivel intergeneracional o transgeneracional,

surge entonces el siguiente interrogante: ¿los relatos manifestados por cualquier generación receptora de una memoria (derivada de uno o más actos) que no la vivió en carne propia cuando esta fue presente, los relacionan y podrían hacerlos portadores legítimos de los recuerdos de las experiencias allí implícitas, aun cuando los acercamientos a esas experiencias se produjeron mediante comportamientos, narraciones e imágenes recibidos en un espacio y tiempo distinto al original y por personas distintas a las protagonistas?. Habría entonces que reflexionar sobre la categoría de “Posmemoria”, para encontrar una contestación más detallada.

Aplicado originalmente con la intención de pensar las relaciones entre hijos y parientes de los judíos sobrevivientes al holocausto nazi, junto a las posibles remembranzas o experiencias que les pudieran transmitir, el concepto de posmemoria adquirió mayor cabida en los estudios de memoria cuando permitió entrever que la distancia inminentemente producida entre generaciones, deja de extenderse tan pronto son recordados (y así, rescatados) los traumas o tragedias que cambiaron el rumbo de una familia, o un grupo específico. Para la pensadora estadounidense Marianne Hirsch, quienes no vivieron de primera mano un acontecimiento infortunado, les fue presentada su naturaleza con la intención de que se reconocieran con sus compañeros de grupo y marcos sociales, con ayuda de la oralidad, objetos, artefactos, prácticas, etc. Esas personas, poseen cierta autoridad para referirse al acontecimiento infortunado porque sencillamente le otorgaron el valor (familiar, grupal, comunitario) suficiente para apropiarlos como experiencia propia al haber sucedido dentro de su misma comunidad afectiva (GONDAR, 2016, p. 38), de tal modo que así prolongan o subrayan el respeto por el pasado que los identifica.

Hirsch, destaca en el libro *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, su preocupación por definir esta categoría reciente en los estudios de memoria y su impacto dentro de los mismos, argumentando que la pos memoria

“Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated”. (HIRSCH, 1997, p. 22)

Esta forma de memoria se enlaza con el pasado, enfocándose esencialmente en el cómo los miembros de una segunda generación bajo mecanismos narrativos como videos, archivos, comportamientos psicológicos concretos, fotografías, relatos verbales, poesías, entre otros, se enteran y acogen emocionalmente traumas o dolores padecidos por sus predecesores, e identifica de qué forma ha influenciado en sus vidas. Sucede algo semejante a lo argumentado por Pollak con las “memorias subterráneas” (previamente retomado), quien, señala que encontrarse con puntos referenciales de un período distante, puede despertar sentimientos de familiaridad u origen, en todo un grupo (POLLAK, 2006, p. 27), posiblemente, poco o nada correspondidos con las memorias encuadradas o dominantes, pues como afirmé, este tipo de ejercicio memoria crea las circunstancias ideales para que el protagonista sea, él o los portadores o herederos de aquellas memorias que escapan del olvido, en compañía de las emociones a ellas adheridas, por lo que pueden incumbir a discursos comunes a poblaciones minoritarias, víctimas de crisis sociales, o poblaciones silenciadas a causa razones políticas, económicas, hegemónicas.

“Y es en este sentido que los trabajos de posmemoria son profundamente subjetivos y autorreferenciales: esta generación necesita imprimir su historia personal en su intento por evocar la de sus antecesores, pues, tal y como apunta Young, *“to leave out the truth of how they came to know the Holocaust would be to ignore half of what actually happened”*”. (QUÍLEZ, 2014, p. 63)<sup>18</sup>

Aunque es caracterizada por ser indirecta, la posmemoria conserva la profundidad emotiva que emanan otras memorias más puras como las nacionales, y sus procesos de transmisión flexibles, (a través de producciones culturales físicas o simbólicas), reafirman su anhelo de seleccionar y comunicar a futuro lo sucedido en un tiempo anterior, a los próximos descendientes, sin importar si no hace parte de algún espacio simbólico consagrado que busque homogeneizar a algún sector social.

“La posmemoria es, por lo tanto, una memoria mediada y afectiva, en tanto que, por un lado, tiene como recipiente a la generación siguiente (posterior) a la que fue testigo directo del acontecimiento histórico en cuestión y, por el otro, la transmisión entre la una y la otra no tiene lugar de modo ‘profesional’ y objetivo, sino, contrariamente, íntimo y personal”.(QUÍLEZ, 2014, p. 64)

---

<sup>18</sup> James Young, “The Holocaust as vicarious past”, p. 83.



Ahora bien, la autora Beatriz Sarlo en su libro *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*, del 2005 efectúa varias críticas al concepto de “Posmemoria”, luego de que simplifica un poco las formulaciones prescritas por Hirsch en su afán por exaltar en el presente, lo que se dice cuando un acontecimiento de amplia importancia colectiva ya ocurrió (SARLO, 2005, p. 129). Las críticas de Sarlo son múltiples, aunque una en particular alude al hecho de que para la estadounidense, la posmemoria es básicamente una narración fragmentada, cuya transmisión de testimonios es mediada por lenguajes (fuentes atrás mencionadas: fotografías, relatos orales...) acordes a la época de la segunda o tercera generación. De ahí que Laia Quílez comente en uno artículo dedicado a esta discusión:

[...] “Tampoco la mediación sería, para Sarlo, una característica exclusiva de la posmemoria: en primer lugar, porque, en la sociedad de masas en la que estamos inmersos, los discursos mediados se han convertido en algo siempre presente e “ineliminable”; y, en segundo lugar, porque la reescritura del pasado mediante los documentos, testimonios y representaciones de la época no es una estrategia original de la memoria, sino que también es común a la historia. Así, para la intelectual argentina, la única especificidad de la posmemoria – un término que ella considera ampuloso, redundante y carente, en consecuencia, de toda eficacia teórica – sería el grado de implicación subjetiva del sujeto que, desde su presente de hijo, nieto o sobrino, invoca un pasado que, pese a no haberlo vivido – y sufrido – en su propia piel, de algún modo le pertenece y le constituye”. (QUÍLEZ, 2014, p. 65)

Sarlo complementa tales ideas recalando que el campo de la posmemoria debe continuar haciendo referencia a los estudios derivados del Holocausto Nazi (no a otros distintos) (SARLO, 2005), ya que es un contexto en el que ésta consigue abarcar las transmisiones paterno-filiales que remiten siempre a acontecimientos históricamente traumáticos (QUÍLEZ, 2014, p. 66) que son al mismo tiempo los principios fundadores de sus especificidades conceptuales. En palabras cortas, para la autora argentina la posmemoria son “Formas de la memoria que no pueden ser atribuidas directamente a una división sencilla entre memoria de quienes vivieron los hechos y memoria de quienes son sus hijos” (SARLO, 2005, p. 133).

A pesar de la rigidez de Sarlo frente a las dimensiones de la posmemoria, más adelante, tomando en cuenta el caso de las expresiones artísticas enmarcadas en el sufrimiento producido por el conflicto armado colombiano, se optará por, respetuosamente, hacer a un costado su postura para interpretar mediante dichas dimensiones (que a mi modo de ver sí presentan aplicabilidad en el fenómeno)

histórico que delimita esta propuesta de investigación, y en efecto simpatizan con la propuesta de Marianne Hirsch), las experiencias de aquellas generaciones de víctimas que crecieron y continúan creciendo sujetas a vivencias y narrativas acerca de sucesos propios de la guerra en Colombia. Teniendo en cuenta que tales experiencias se encuentran influenciadas por sucesos erigidos previamente al nacimiento de las víctimas surgidas en las últimas décadas, y que por ahora es difícil asegurar que no ha habido una generación, desde la aparición de la guerrilla de las FARC, que no pueda considerarse víctima directa del conflicto interno, factible es inferir que en el conflicto de ese país son más las generaciones de víctimas directas que las de víctimas indirectas. Luego, cuando se lleve a cabo el análisis de obras que permitan pensar la propuesta de Hirsch, a partir del contexto colombiano, se complementarán estas últimas reflexiones.

Mientras tanto, la pertinencia de las palabras de la profesora Laia Quílez Esteve, una vez más facilitan resumir estas deliberaciones, sintetizando:

“En efecto, la posmemoria remite a contextos excepcionales que deben ser recuperados y estudiados, en tanto conciernen a pasados en que generaciones enteras fueron terriblemente dañadas por la desaparición forzada, el encarcelamiento ilegal, la tortura y el asesinato. Se trata de momentos de la historia en que, además, la información fue concienzuda y hábilmente destruida o manipulada, lo que supone que si la memoria es ya de por sí fragmentaria e incompleta, los recuerdos de pasados violentos de este tipo lo son más aún, y por eso el trabajo de reinterpretación y reelaboración de los mismos se hace tan necesario en el presente”. (QUÍLEZ ESTEVE, 2014, p. 66)

Entre otras cosas, siguiendo con la interpretación teoría del término “posmemoria”, comprendo que existen e igualmente, coexisten dos relatos sobre un evento: uno que habla de la vivencia directa, es decir, que obedece a la generación de testigos directos (antigua) del uso de armas, maltratos, muerte y dolor, y el otro, que concierne a una generación siguiente (joven), testigo de la misma vivencia, más que ahora confronta desde su ausencia; algo así como unos testigos de los testigos presenciales. Ambas generaciones no se diferencian solo por pertenecer a tiempos cronológicos y espacios disímiles, sino también porque los integrantes de la generación de testigos directos carecen de comunicación inmediata y/o efectiva por el hecho de haber ya fallecido, desaparecido o encontrarse con falencias en su cerebro, que intervienen en los procesos cognitivos del recuerdo y la memoria. Es decir que la generación de testigos jóvenes, si bien no remplazan ni suplantán a

quienes soportaron los horrores, si pueden auto adjudicarse una postura generacional (contiene su visión de mundo) que le confiera el derecho a reinterpretar aquello que ha escuchado desde la infancia a través de diversos mediadores, e implante estrategias para seleccionar, almacenar y conservar la memoria de sus antecesores, pues a la larga, es la suya también.

A seguir, y para cerrar parcialmente el trecho actual, me permito generar un nuevo paralelo entre concepciones de memoria, esta vez involucrando un dialogo entre la memoria cultural con la posmemoria, dado a que en apariencia, sus maneras de operar, asociadas a la transmisión generacional, podrían hacerlas ver semejantes. En efecto, inicio aclarando, quizás repitiendo, que la memoria cultural se refiere a la cultura del recuerdo, forjado por todas las sociedades en su interior y en su confianza como grupo, en aras de crear conciencia de sus particularidades y de su lugar de pertenencia. Como toda memoria, la memoria cultural posee el potencial para ceder conocimientos compartidos acerca del pasado; esos conocimientos, después de la existencia de unas cuantas generaciones, son preservados gracias a construcción de representaciones simbólicas, en vista de que Saban (2020, p. 383), la orgánica espontaneidad que emana un relato emitido verbalmente puede verse afectada de no ser materializada o plasmada en un lugar (esto incluye objetos) que le suministre mayor durabilidad en el tiempo.

Las representaciones simbólicas labran los distintivos culturales identitarios, autorizan la articulación pasado-presente en la memoria cultural, ellas buscan “Formalizar el recuerdo” y así ir más allá del plano comunicativo (SABAN, 2020, p. 383). Este proceso rescata en tiempos vigentes, situaciones ocurridas en otros tiempos y lugares, lo cual quiere decir que al trascender de los colectivos en donde nació, se divulga o transmite, esta singularidad le adjudica “independencia espacial y temporal respecto de la vida cotidiana” (SABAN, 2020, p. 383). En este orden, a la memoria cultural la componen el conjunto de imágenes, videos, rituales, símbolos, producciones literarias que, por su vez, representan de colectivos antepasados; Aleida Assmann los llama *Estabilizadores da recordação* (ASSMANN, 2011, p. 267) y su función como componentes memoriales es la de motivar la rememoración de una historia que no surge de las vivencias presenciales, oculares o directas sino de la voz extendida de aquellos colectivos antepasados.

“A recordação serve-se de estabilizadores para preservar a memória, estes podem ser externos, como a escrita; ou internos, como mecanismos da própria memória que não nos deixam esquecer. A língua materna é o mais importante dos estabilizadores internos, já que é mais provável lembrar o que foi verbalizado em nossa língua nativa. Recordação” (HOFFMANN, 2013, p. 882)

Al igual que Hirsch, Assmann piensa la “Memoria Cultural” desde el Holocausto Nazi y en general de los delitos cometidos contra los judíos en la Segunda Guerra Mundial, pues es un evento cuyos efectos no perturban directamente la cotidianidad de las sociedades vigentes pese a ser continuamente recordado mediante la circulación de estrategias de consumo inspiradas en el mismo, lugares de memoria o monumentos. La autora también acude a dicho evento, porque a las experiencias traumáticas que provocó el genocidio, solo se puede acceder acudiendo a retóricas creativas, o sea, a *Estabilizadores da recordação*, elementos que aunque muchas veces mantienen una existencia pasada por desapercibida (la interpretamos inconscientemente), en virtud de su accesible pero tácita presencia<sup>19</sup>, recuerdan a las personas que un determinado hecho traumático sucedió e impactó irreversiblemente a la sociedad judía, alemana, y por haber abarcado crímenes de alta gravedad, a la humanidad.

Entonces, la actividad de esta memoria se mantiene a la espera de una posible activación consciente por parte de los miembros de un colectivo, sin importar su lugar o tiempo de origen. De ahí que salga a la luz cuando se recuerda algo por medio de lo que se ha perdido y no por medio de lo que se ha conservado, pues guarda las historias no basadas en vivencias propias y las rememora en las representaciones simbólicas creadas en su nombre.

“De este modo, la autora extiende el concepto original de memoria cultural (que parecería solo incluir la memoria funcional) e incluye también documentos archivados y olvidados, obras de arte que perdieron importancia, construcciones arquitectónicas ignoradas, en suma, todos

---

<sup>19</sup> Sucede igual con las civilizaciones egipcia o griega. Hemos desarrollado sensibilidad por este tipo de sociedades y por ende conciencia natural de su existencia pasada, gracias a la abundancia de filmes, fotografías, monumentos, libros e imágenes que las representan o “cristalizan”, a las cuales desde pequeños hemos estado expuestos, pues sus aportes a la humanidad han sido considerados promotores de la cultura, formas de vida y valores actuales.

La profesora Karen Saban, refiriéndose a los postulados de Jan y Aleida Assmann, sostiene el asunto explicando lo siguiente: “Como las cristalizaciones culturales carecen de inmediatez, evocan siempre in absentia experiencias pasadas y relaciones perdidas que desean recuperarse. La paradójica coexistencia de presencia y ausencia que caracteriza la memoria cultural y que los autores resumen con el oxímoron “contrapresente” [*kontrapräsentisch*] se explica cuando observamos que aquello que ya no es actual y ha dejado de ejercer un efecto directo sobre la vida cotidiana se recuerda a menudo con más intensidad, reintegrándose a nuestra realidad de manera simbólica.” (2020, p. 383)

aquellos elementos del pasado latentes y potencialmente útiles que podrían llegar a ser reactualizados". (SABAN, 2020, p. 386)

Claramente, la memoria cultural contempla el acto de recordar como uno de los caminos para ratificar y enfrentar las cicatrices de la sociedad, aquellas obtenidas por experiencias previas que además de traer al presente del grupo el dolor vivido, cuestan todavía incorporarlas plenamente a su biografía, dados los sentimientos de indefensión, terror, desolación, entre otros, que pudieron haber generado, pero que pueden ser confirmadas mediante el testimonio de los testigos involuntarios (nuevas generaciones), apoyados en el contenido almacenado por elementos o espacios de valor simbólico. Assmann, fundamentada en varias ideas de Nietzsche sobre la escritura íntima y su función como metáfora de la memoria, asegura que solo lo que no ha terminado, "lo que ha dolido", queda en la memoria (ASSMANN, 2011). En suma, no a penas las victorias son importantes para la historia de los colectivos, también lo son las derrotas, aun cuando las segundas demanden un mayor grado de complejidad para narrar.

En cuanto a la "posmemoria", su terreno apunta a los recuerdos de las experiencias heredadas, por lo cual, a diferencia de la memoria cultural, se ocupa de acceder al pasado siguiendo las configuraciones íntimas, que grupos más pequeños como el familiar, le han asignado, aunque las dos aludan a historias no vivenciadas (o acontecimientos de los que no participaron) por la generación evocadora. En ese orden, la posmemoria cuestiona el pasado a partir de las maneras y los mecanismos con los que los individuos han heredado lo no vivido, en ella se reconoce que referenciar una historia personal, es referenciar igualmente la de unos antepasados. En todos los casos, como afirma Laia Quílez Esteve

[...] "La conexión que la segunda generación establece con los recuerdos de la generación anterior debe ser tan profunda y emotiva que el tipo de memoria que de ella se desprenda estará dotado, pese En todos los casos, la conexión que la segunda generación establece con los recuerdos de la generación anterior debe ser tan profunda y emotiva que el tipo de memoria que de ella se desprenda estará dotado, pese". (QUÍLEZ ESTEVE, 2014, p. 63-64)

Esta conexión es la que ha hecho que artistas de todas las disciplinas, inspirados en los discursos de afectividad que los han forjado como personas, definan en su presente (representado en sus obras) los fragmentos de episodios de

momentos no vividos presencialmente, pero que constituyen y moldean su propia historia. El campo de la posmemoria, tal como se aseveró, permite lograr acercamientos con eventos traumáticos, razón por la cual según Karen Saban, la propuesta de Hirsch busca entender el cómo, gracias a objetos como las fotografías, se producen los vínculos e igualmente compromisos entre parientes de distintas generaciones, muchas veces sin siquiera conocerse en persona. Ante ello, explica Saban, textualmente:

“Las fotografías y los relatos que circulan en las familias, pero también los modos de vinculación y tratamiento entre generaciones pueden conectar poderosamente a abuelos, hijos y nietos a través del tiempo. Aun tratándose de memorias de segunda mano, los recuerdos de los antecesores les son transmitidos a los descendientes con tanta carga emocional que tienen el valor de recuerdos propiamente dichos” (SABAN, 2020, p. 396).

Este tipo de memoria, pone en evidencia el nivel de responsabilidad involuntariamente adquirido por hijos o nietos, en lo que respecta a la prolongación del recuerdo de las experiencias vividas por sus padres y abuelos, puesto que salvaguardar en la memoria familiar las vivencias dolorosas de los antepasados, forja la necesidad de tocar el tema con los nuevos miembros del grupo para así, no perder en la historia familiar, eventos determinantes de su trasegar. De manera que, sería factible que en cualquier instante se volviese un asunto, tratado más como un deber generacional que como uno individual o propio (es decir, se hace esencial exaltar los traumas de los parientes mayores, antes que los personales), no obstante, es ese “deber”, “compromiso” o [...] “Suerte de prolongación de la experiencia que hace que sea posible hablar de memoria heredada o “posmemoria”. (SABAN, 2020, p. 396). Los traumas se heredan también a modo de memoria.

Con base a las ideas previas, se puede presuponer entonces que el pasado resulta menos ajeno y extraño, siempre y cuando se haya interiorizado por medio de procesos de construcción de memoria que ofrezcan versiones de ese tiempo, transmisibles, mismo si se encuentra enmarcado en contextos de guerra o cualquier tragedia humana. Por ende, la divergencia más marcada entre memoria cultural y posmemoria es el tratamiento dado a los hechos pasados, ya que la primera es menos directa y en consecuencia, menos testimonial, por tanto, impacta a más generaciones sin que esto implique o establezca una cercanía entre las

generaciones envueltas en su configuración, pues normalmente, ha continuado vigente después de largos periodos de tiempo, brindando una sensación de lejanía entre quienes la comparten, comportándose casi como si fuera un mito.

La segunda, en aras de acercar a quienes tengan lazos afectivos con el recuerdo a discutir, es una forma de trabajo memorial de carácter familiar o íntimo que se nutre de relatos derivados de sobrevivientes (de ahí que sus fuentes sean por el contrario, más directas) que incluso, pueden llegar a ser complementados con informaciones pre establecidas en la memoria cultural, en ella (la pos memoria) el tiempo o el espacio no existe como limitante. Juntas, son impulsadas por representaciones (fundadas con el fin de servir de estrategia narrativa) que las referencian y propicien el “visibilizar la vulnerabilidad y contrarrestar los efectos de las catástrofes” (SABAN, 2020, p. 401); se incluyen en dicha categoría producciones fílmicas, literarias, fotografías, objetos de valor sentimental, a veces, como declaró la autora Karen Saban, “de segunda mano” (SABAN, 2020, p. 396), pero con amplia capacidad de evocar tanto a las víctimas como a los acontecimientos por ellas experimentados, gracias a sus interrelaciones mediáticas con el pasado, presente y futuro.

### **2.3 Las memorias erigidas en contextos conflictivos. El ejercicio de memoria y de su preservación en Colombia**

La guerra como disputa social entre miembros de un mismo grupo o entre grupos diferentes, ha sido un fenómeno transversal en la historia de la humanidad, causada por el deseo de control económico, territorial, político etc.; sus dinámicas, dejan ver quienes quieren mantener o mudar las relaciones de poder. Los protagonistas son tanto los responsables de los acontecimientos agresores como quienes estuvieron expuestos a los actos que los justificaron, ya que si algo han demostrado las guerras, a través de los conflictos que ella suscita, es que los grupos controladores pueden alcanzar altos grados de violencia, atrocidad e intolerancia frente a cualquier reacción o aspecto asociado a su contrario o rival; siendo esto una muestra de la degradación a la que puede llegar el ser humano por alcanzar lo que anhela.

La segunda guerra mundial, y en específico las atrocidades cometidas en Auschwitz, la guerra civil de Guatemala como efecto de la guerra fría, el genocidio de Ruanda, las dictaduras Latinoamericanas como la chilena y argentina, (por medio de las intimidaciones ejecutadas y sus terrorismos de estado en función de la aniquilación de la política de izquierda), los momentos fuertes de la desestabilización retomados por Pollak en su ya citado texto, permiten ilustrar someramente aquella degradación. El conflicto armado colombiano, claramente se suma a estos casos a raíz de un prolongado enfrentamiento dado entre fuerzas militares estatales con sus homónimas ilegales (e indirectamente también con sus financiadores), que ha dejado como consecuencia, entre muchos otros problemas, un poder centralizado, la dominación de la tierra por las élites clásicas y emergentes, innumerables descalos a los derechos humanos, abandono de las regiones rurales, economías estancadas, presencia del narcotráfico... perpetuadas por más de medio siglo.

Sin embargo, y como suele pasar una vez sucedido el sufrimiento intenso, el tratado de paz acordado entre estado colombiano y FARC, trajo consigo la posibilidad de elaborar nuevas lecturas al conflicto, y de involucrar en este acto la participación de otros individuos que siempre estuvieron invisibilizados por encontrarse en medio del fuego cruzado, y hoy están siendo también reconocidos. Bajo estas circunstancias, una serie de memorias próximas a las características de las “posmemorias”, “memorias clandestinas” y memorias culturales emitidas por las víctimas, han venido irrumpiendo desde iniciado el proceso de paz, en la escena pública, con la finalidad de lograr algo de reivindicación social y política. Órganos como, por ejemplo, las comisiones de víctimas, la Comisión de la Verdad y la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) están encargadas de vigilar tal reivindicación mediante revisiones aplicadas a lo sucedido en Colombia, pues como escribió Pollak, uno de los riesgos inherentes a esa revisión es que los dominantes, no podrán jamás controlar hasta donde llegarán las reivindicaciones que harán caer los tabúes conservados por la memoria oficial que pregonaban, la oficial (POLLAK, 2006). En este país, la recuperación de hechos ocurridos en su pasado conflictivo servirá para afrontar el presente por el que transita y asimilar lo que se debe prevenir en bien de las generaciones venideras y de su convivencia pacífica.

En virtud de esto, la atmosfera del país comenzó a brindar desde 2012 los espacios y las garantías para que a quienes padecieron el conflicto, se les



establecieran sus derechos de víctimas<sup>20</sup> y en este sentido, se han dictado las medidas necesarias para su atención y cuidado. ¿Qué quiere decir esto?, que desde entonces, mediante la observación permanente de organismo internacionales (ONG'S, representantes de gobierno, protectores de derechos humanos...), en Colombia existen las herramientas necesarias para que hombres y mujeres afectados por el conflicto puedan ser escuchados mientras comunican lo que les sucedió; cómo ese suceso incidió en su vida, quiénes eran y quién son hoy; en otras palabras, se forjaron las condiciones para conocer el conflicto armado, a partir de las versiones de los verdaderamente afectados y así abrir la posibilidad de contrastarlas con las que la historia tradicional ha pregonado. Los ejercicios que estimulan la aparición de voces y archivos de tipo posmemoria, reaccionan a la activación propiciada por el medio en cuestión para avivar la sensación de pertenencia e identidad a todas las personas traumatizadas, o que todavía siguen sufriendo los resultados de las experiencias catastróficas desarrolladas en el pasaje de la guerra y violencia del país

La rememoración de las tragedias halla la escucha que siempre esperó, y encuentra por fin la oportunidad para que los demás transiten por los horrores de pasado, aprecien sus memorias de víctimas e impidan en conjunto la aparición de episodios semejantes... aquí se abre el camino para acudir al carácter educativo de la memoria; recordar para aprender, para no repetir. La oportunidad de que otros consigan, quieran conocer o tengan la voluntad de acercarse a las experiencias trágicas ocurridas tiempo atrás, permitirá, como destaca Karen Saban (2020, p. 386) en sus análisis de la obra de Aleida Assmann, que archivos, documentos, obras de arte, construcciones arquitectónicas ignoradas y en general cualquier elemento que ha intentado reflejar por largo tiempo tales experiencias, vuelvan a ser útiles, y en este sentido, actualizados y revalorizados, como expresa Assmann: *Hoje é sobretudo a arte que tematiza a crise da memória e encontra novas formas para a dinâmica da recordação e do esquecimento culturais.* (ASSMAN, 2011, p. 26)

La posibilidad de escucha, como he expuesto abre la brecha para que emerjan gran cantidad de prácticas memoriales, algunas inéditas y otras antiguas pero vivas, cuyos contenidos narran desde distintas voces, sucesos y experiencias

---

<sup>20</sup> Uno de los resultados de este proceso es la creación de La Ley de Víctimas y Restitución de Tierras.

desconocidas para la mayor parte de los colombianos, pues normalmente se encuentran contextualizadas en zonas donde el estado no tenía presencia más los grupos subversivos si, por lo que contienen amplia significación para los individuos o comunidad implicada. Dichos contenidos son:

[...] “Memorias de quienes han sido testigos y víctimas sobrevivientes de los hechos de violencia aportan datos y describen sucesos, entornos y dinámicas políticas y sociales que permiten caracterizar los impactos de las acciones violentas y proporcionan elementos para interpretar los motivos y las lógicas del conflicto”. (CNMH, 2013, p. 329)

Como se señala en el capítulo uno, las barbaries y los niveles de violencia que lo permearon son relativos en cada región, así como también las poblaciones mayoritariamente perjudicadas son disímiles a lo largo y ancho del país, por lo cual resulta importante enfatizar que los relatos y los significados que colectiva e individualmente se conservan, atienden a sujetos, grupos, experiencias y contextos diferentes. En función de ello, el CNMH aclara:

“La configuración social, cultural, política y estatal en La Guajira no es igual a la que prevalece en el Putumayo o en el Pacífico. La guerra tampoco ha sido la misma en estos sesenta años de conflicto armado: las dinámicas violentas y sus actores también se han transformado en estas décadas” [...] (CNMH, 2018, p. 8)

Así bien, reiterando, lo preponderante en este estudio es la exaltación de la importancia de las estrategias creativas que víctimas y no víctimas, emplean para comunicar lo sucedido y sus impactos, en otras palabras, es el estudio de algunas de las iniciativas de memoria, que rescatan lo que ha estado silenciado públicamente y de cierta forma ignorado en la memoria cultural, pero que debido a labor narrativa posmemorial realizada por personas sensibilizadas por la barbarie, sobrevivientes, testigos y sus descendientes, pueden apropiarse del actual tiempo de pos conflicto para hacer tambalear e incluso, llegar derrumbar las memorias fuertes y extendidas (CANDAU, 2008), a lo largo de las últimas décadas en Colombia. “Esto supone rechazar cualquier intento por condensar estas memorias bajo una sola lógica narrativa o marco explicativo, o atribuirles un sentido cerrado, fijo e inmutable.” (CNMH, 2013, p. 329), además, las iniciativas señaladas son una forma de reconocer la existencia de memorias trágicas, enmarcadas en momentos que vulneraron los derechos humanos e injusticias políticas, que configuraron

igualmente los límites con los que la historia los abordaría y la consecuente impunidad.

“Existe un repertorio muy variado de memorias expresivas que se encuentran dispersas a lo largo del territorio y que intentan interpelar, preservar o transformar experiencias traumáticas relacionadas con el conflicto armado. Algunas de ellas sin prácticas de reparación que inciden en la recuperación de la autoestima, la confianza y los lazos sociales; otras son prácticas de resistencia que denuncian las injusticias a la vez que sirven como antídoto contra la impunidad y el olvido. Muchas de ellas son memorias que han quedado ancladas en el cuerpo y en los sentidos, ya que la memoria no se puede confinar a esferas mentales o subjetivas únicamente, pues se trata de prácticas materiales mediadas por la cultura”. (GMH, 2009, p. 23-24)

Tal repertorio por supuesto, ha estado latente desde antes de la consolidación de cualquier pacto por la paz, conforme el “deber de memoria” (CANDAUI, 2008, p. 150), derivado de la práctica posmemoria, lo demanda. En vista de que el “deber de memoria” atiende al “recuerdo de las desgracias” (CANDAUI, 2008, p. 150), se convierte un asunto de asimilación lenta por parte de aquellos que nos las vivenciaron (tanto de la generación oriunda y a las nuevas), quienes lo llevan a cabo, empeñándose primeramente en conocer y adoptar emocionalmente los traumas de sus predecesores, y en segundo lugar, en no olvidar y en transmitir esos eventos traumáticos, acudiendo a estrategias mediadoras que representen simbólicamente dicho asunto.

Organizaciones como las de derechos humanos, grupos (de mujeres, jóvenes, intelectuales, indígenas), asociaciones de víctimas, fundaciones, sectores conmovidos por los hechos, entre otros, han generado por su propia cuenta: ambientes y recursos en los que traen a colación versiones de hechos trágicos, jamás mencionados o evocados por fuentes oficiales, implementación de mecanismos de duelo que pasan de lo interior al exterior, e indagan en el cómo pueden ser reparados. Esas versiones, valga la pena aclarar, están asociadas al cuestionamiento de crímenes y a la responsabilidad de los victimarios, con frecuencia, desconocidas o comunicadas de modo tergiversado para el resto del país.

La preocupación natural por recordar cualquier pasado traumático promueve su reflexión y el reformulamiento de sus significados, a fin de contribuir a la activación de políticas de memoria que involucren a los que no hacen parte del ámbito público, señalen a los causantes y propicien una futura reconciliación. Para

alcanzar estas reflexiones y resignificaciones, dice Elizabeth Jelin, es fundamental que hayan [...] “Agentes sociales que intentan «materializar» estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, *vehículos de la memoria*, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia”. (JELIN, 2002, p. 37), o cualquier otra creación que permita integrar sentimientos de filiación, origen o identificación a la memoria cultural colombianas, que como sabemos ha estado desde siempre, controlada por los individuos en el poder, junto a narrativas que den cuenta del horizonte de dolor y crueldad al que fueron sometidas miles de víctimas en un conflicto del que no eran responsables (CNMH, 2013, p. 331). Viene bien recurrir entonces a las siguientes palabras del GMH:

“Pese a las condiciones adversas de una guerra prolongada como la colombiana, diversas comunidades, grupos e individuos se han dado a la tarea de realizar ejercicios de memoria de los hechos de violencia. Estos se expresan en formas diversas: en producciones culturales y documentales como libros, archivos y audiovisuales; a través de prácticas artísticas como murales, esculturas, pinturas, canciones y obras de teatro; en prácticas socioculturales y de tradición oral como versos y ceremonias; en la construcción de lugares de memoria como monumentos, museos y galerías de la memoria; en diferentes acciones performativas como marchas, plantones y celebraciones religiosas; y particularmente en rituales conmemorativos.<sup>185</sup> La diversidad de estas acciones es muy amplia”. (CNMH, 2013, p. 387)

En este orden de ideas, conozcamos un par de casos en los cuales la memoria se refugia en los ejercicios promovidos por “agentes sociales”, en un intento por demostrar que en el tiempo presente se puede bloquear el trabajo del olvido (NORA, 1984, p. 16), y en cuya transitoriedad es posible denunciar los abusos del conflicto y asimismo, hacer contrapeso a los discursos de los victimarios y/o responsables, perennemente intocables. El primero se llama “Ojalá nos alcance la vida” [Fig. 15], una iniciativa que tiene como finalidad, rescatar vivencias que tuvieron adultos mayores de más de sesenta años en los distintos contextos de violencia del país los cuales a diferencia de los jóvenes, percibieron desde la infancia las variaciones y dinámicas del conflicto armado y aún en la vejez siguieron llevando una vida intranquila y con malos tratos. La idea es salvar del silencio eterno, que la eventual muerte de los supervivientes de las desdichas de la guerra pueda acarrear, sus testimonios, ya que, de no ser así, ello (su fallecimiento) implicaría la

destrucción paulatina de una memoria colectiva, atenuada solo con la consolidación de una memoria cultural.

“Es decir, la memoria transmitida por los testigos directos del hecho histórico en cuestión – una memoria, por tanto, de duración limitada, en tanto que su transmisión abarca tres o cuatro generaciones como máximo –, iría cediendo terreno a una memoria basada en las producciones culturales que, partiendo de los relatos conservados de esos testigos, garantizan la continuidad de la transmisión de esa memoria en el futuro”. (QUÍLEZ ESTEVE, 2014, p. 60)



Figura 15. Algunos miembros de la iniciativa de memoria “Ojalá nos alcance la vida”, Medellín, 2017. Fotos CNMH. Periódico “El Espectador” Disponible en: <https://www.elespectador.com/colombia2020/justicia/verdad/cinco-ejemplos-de-construccion-de-memoria>

Coordinada por el comunicador y escritor Héctor Tabares Ortiz, la estrategia consistió en la realización de varias actividades: la redacción de quince historias de vidas de ancianos de todos los niveles socioeconómicos, grupos raciales y etnias, que posteriormente fueron registradas y publicadas en un libro en 2017, la grabación de historias radiales y un tema musical para divulgar en emisoras comunitarias y una producción audiovisual dirigida a la población infantil<sup>21</sup>. Hacer públicas esas historias de vida es formalizar la herramienta con la cual se hará la

<sup>21</sup> Tomado del sitio web del periódico “El Espectador”, link: <https://www.elespectador.com/colombia2020/justicia/verdad/cinco-ejemplos-de-construccion-de-memoria-historica-desde-las-victimas-articulo-856507> Acceso en: 07 de junio de 2020

transferencia de potestad testimonial de una generación a otra (esto es parte de lo que Hirsch destaca en sus análisis), de tal manera que los descendientes que no nacieron o no crecieron en un entorno atormentado por la guerra y la consecuente violencia, tendrán derecho a concordar o discordar con las narraciones que se construyan en el presente o futuro, acerca del mismo, por el hecho de sentir sus secuelas en su grupo de procedencia.

Otro ejercicio de memoria que me parece interesante para resaltar es la labor de resistencia ejercida por las denominadas “Madres de Soacha” a través de MAFAPO<sup>22</sup>. [Fig. 16], un colectivo inicialmente conformado por esposas, madres hermanas e hijas de diecinueve hombres (niños y adultos) que se fueron en 2008 de sus casas en Soacha, atraídos con falsas ofertas laborales y posteriormente fueron asesinados en Norte de Santander por el Ejército Nacional. El tamaño de la pérdida hizo que estas mujeres se organizaran para alzar su voz, exigir el esclarecimiento de lo acontecido y dignificar la imagen de sus familiares ya que el estado, en cabeza del gobierno, prefirió oficialmente presentarlos al país como guerrilleros dados de baja en combate (“Falsos Positivos”, para la prensa nacional), para insinuar una supuesta efectividad de las fuerzas armadas y aumentar además las cifras de guerrilleros abatidos. De hecho, a MAFAPO, se han ido adhiriendo otras personas con parientes que también padecieron crímenes iguales o semejantes (durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez), y han unido esfuerzos para volver audibles las voces de la lucha por la memoria. En función de esto, hoy en día sus denuncias e iniciativas ampliaron su rango de representación, y por ello se sustentan en su sufrimiento y en el de todas las víctimas del conflicto.

---

<sup>22</sup> Organización de las Madres de Víctimas de los Falsos Positivos



Figura 16. Algunas de las “Madres de Soacha” en un acto que conmemora diez años de las ejecuciones extrajudiciales y la falta de explicaciones por parte del estado. 2018. Foto: Vanguardia Liberal. Fuente: <https://www.vanguardia.com>

Las madres de Soacha organizan y participan de varias actividades ligadas a la lucha contra el olvido en toda Colombia, una de las más representativas es el “Costurero de la memoria” [Fig.17] un espacio terapéutico, un lugar de encuentro en el Centro de Paz y Reconciliación en Bogotá, en torno al libre trabajo de la costura y a la oralidad, al que llegan mujeres víctimas de las diferentes formas que ha tomado el conflicto y originarias de otras regiones como Guajira y Chocó. Allí, mientras esperan a que se haga justicia, “buscan plasmar sus historias de vida en las telas” (CMPR<sup>23</sup>, 2019), compartir experiencias vividas por la guerra, realizar un duelo público al dolor, una especie de catarsis para curar las heridas emocionales, y procurar alternativas dirigidas a los colombianos de todas las edades, en especial jóvenes y niños (es más, en escuelas, colegios y universidad suele exponer y brindar conversatorios acerca de esta experiencia), para que sepan lo sucedido y sus generaciones no vayan a caer en lo mismo.

“Ellas decidieron no atrincherarse en la tragedia y el sufrimiento, sino trascender su propia condición de víctimas, reclamando empatía con su

<sup>23</sup> Siglas del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, localizado en Bogotá.

causa más que lástima. Aunque comparten sus historias y no ocultan su dolor, las mujeres de MAFAPO buscan poder continuar, salir adelante, trabajar con la comunidad y permanecer en la búsqueda de la verdad y la justicia". (CMPR, 2019)



Figura 17. Costurero de la Memoria: Kilómetros de vida y de memoria, Bogotá, 2019. Foto: CMPR.

Disponible en:

<http://experiencias.centromemoria.gov.co/costurero-de-la-memoria-kilometros-de-vida-y-de-memoria/>

Los procesos que giran alrededor de la exaltación de la memoria de las víctimas del conflicto interno siguen apareciendo diariamente en el país, otros comienzan a ser elaborados y otros a ser descubiertos en la medida en que su potencial de memoria representa la realidad que miles de colombianos padecieron, y cuyas rememoraciones sigue siendo un testimonio a favor de la dignificación de las sus memorias, la sensibilización de la sociedad civil y la no repetición. Con estos ejemplos me he referido a prácticas con claras intenciones de emprender el camino a la construcción de memorias a partir de la creación de objetos en los que opera el recuerdo, sus discrepancias con la historia contada a partir de la posición de las fuerzas políticas dominantes, las cuales como se sabe en el caso de Colombia, son en varios momentos, victimarios también.



Ahora bien, está claro que los recuerdos operan específicamente en elementos simbólicos, materiales o funcionales, que sin voluntad (inicialmente) de erigir memorias silenciadas, logran representarlas, porque se fundamentan (los elementos representativos) en la misma sociedad, y aunque tal vez en principio su valor no sea ni memorial ni patrimonial, su fuerza reside en la capacidad que tienen para convertirse en evocadores de los recuerdos que activan dichas memorias, sea a nivel individual o colectivo, o sea en su potencial de memoria, de hecho, ya con Assmann se discutió un poco al respecto. Por otro lado, he dicho que las expresiones creativas, como las que portan rasgos artísticos, constantemente asumen la responsabilidad de recuperar, preservar, denunciar y registrar presentes (ahora pasados), o contextos en transcurso, con altas dosis de abusos y dolor, de ahí que sus preocupaciones atendieran principalmente los valores e identidades sociales puestos en peligro, antes que cualquier modelo o parámetro estético al que pudieran categorizarlas.

Asimismo, se mencionó que las nuevas re lecturas que se han venido aplicando al conflicto armado colombiano, están permitiendo en varios casos, la renovación de sus sentidos, y en otros, la reafirmación de varios de los que se conocían, dado a que la población está volcado cada vez más su mirada e interés (o sea, desde la óptica de Pollak, están teniendo voluntad de escuchar e interpretar y desde la de Assmann, se busca renovar los preceptos de la memoria cultural) , en ejercicios colectivos ligados a la construcción de las memorias de los afectados por el fenómeno del conflicto, y sobre los ejercicios que poseen potencial de memoria, pues el contenido de los objetos o prácticas en las cuales se materializan o canalizan, continúa siendo el reflejo de una buena cantidad de narrativas silenciadas, que poco o nada tiene que ver con la memoria consciente o cultural de Colombia.

Gran parte de aquellos objetos (sean contemporáneos o antiguos) pertenecen al campo de la imaginación e inventiva, allí nos encontramos con obras de teatro, cantos, filmes, cerámicas, fotografías, instalaciones, novelas literarias, y en general con producciones artísticas o *Estabilizadores da recordação* (ASSMANN, 2011, p. 267), inspirados en momentos que sucedieron en el marco del conflicto, así como también en personajes polémicos con algún rol protagónico o antagónico dentro del mismo.

Las expresiones que pertenecen a este vasto repertorio, han estado apiladas como recuerdos en la memoria, por eso, similarmente a como ocurre como las memorias subterráneas, aguardan pacientemente desde hace meses y años, a ser nuevamente interpretadas por alguna generación sucesora, como parte del conjunto de obras que transmiten las maneras en que los colombianos víctimas o no, por más de cincuenta años, han aguantado y sentido la guerra y sus consecuencias, pero que ahora, gracias al acuerdo de paz, esperan adquirir una nueva identidad, una nueva ocasión para ser y ser percibidos. Con base a ello, seguidamente dedicaré unas cuantas páginas para pensar el valor memorial de aquellas obras.

#### **2.4 Expresiones artísticas como mediadores de la resignificación del pasado y de consolidación de memorias del conflicto armado colombiano**

Los procesos de edificación de nuevas memorias sociales que contrarresten con las visiones políticas y hegemónicas, tradicionalmente moderadoras de lo que debía olvidarse y lo que no, en el actual momento de pos conflicto por el que Colombia atraviesa, están facilitando la reinterpretación de los ejercicios de tipo artístico nacidas en el horizonte de los horrores de la guerra y en este orden, pretenden también aproximarse a la población civil, que desconoce la historia de las miles de víctimas que ha dejado a su paso el conflicto. Esta urgencia frente al pasado, les otorga a dichas memorias, la posibilidad de transformarse en un archivo, en un testimonio e incluso, en una memoria acerca de la violencia (MARTÍNEZ, 2013, p. 45), por lo que contemplarlas es abrir una ventana con vista a un tiempo, que aunque ya vivido, no ha podido apropiarse del todo del espacio público, ni ser el foco de los medios de comunicación, dado a que parecía no representar en su momento a las mayorías, es momento entonces de asumir, como puntualiza Mery Yolanda Sánchez, que “Hay una poética de la guerra, una poética no escrita, pero que documenta” (SÁNCHEZ, 2012, p. 125), una poética que se ha quedado únicamente en los círculos íntimos de las víctimas.

Hoy en día, la consigna es traer a la realidad actual los trabajos artísticos cuyos sentidos -colectivos e individuales- fueron frustrados o como anotó en páginas anteriores Karen Saban, “ignorados” por ese tiempo... aquellas “poéticas que ponen en evidencia la otra cara de la historia” (SABAN, 2020, p. 383) y que cuesta

incorporar a la realidad. Desde luego, es necesario aclarar que esa frustración, por qué no, se debió o se debe, a que, primeramente, siguiendo las palabras de Felipe Martínez, hubo una especie de “naturalización de la violencia” (MARTÍNEZ, 2013, p. 46) dado a que como se esbozó en el capítulo uno, la ejecución descontrolada de homicidios, masacres, atentados, desplazamientos forzados... cometidos a diario, en las regiones aisladas de las zonas céntricas del país, tristemente se volvieron información repetitiva en todos los medios de comunicación, al punto de convertir los crímenes de guerra en una noticia más. Pensando en este tipo de cuestiones mediáticas, la escritora estadounidense Susan Sontag observa:

[...] “Las batallas y las masacres rodadas al tiempo que se desarrollan han sido componente rutinario del incesante caudal de entretenimiento doméstico de la pequeña pantalla. Crear en la conciencia de los espectadores, expuestos a dramas de todas partes, un mirador para un conflicto determinado, precisa de la diaria transmisión y retransmisión de retazos de las secuencias sobre ese conflicto. El conocimiento de la guerra entre la gente que nunca la ha vivido es en la actualidad producto sobre todo el impacto de estas imágenes”. (SONTAG, 2020, p. 25)

La avalancha de noticias diarias por tantos años, acerca de “La violencia de la desaparición forzada, la violencia sobre el líder sindical perseguido, la violencia del desplazamiento forzado, la del campesino amenazado y despojado de su tierra, la de la violencia sexual y tantas otras” [...] (CNMH, 2013, p. 14), logró que las víctimas quedaran marginadas de la esfera pública, padeciendo los horrores [...] “En medio de profundas y dolorosas soledades” (CNMH, 2013, p. 14), y eventualmente, dio lugar a una “cotidianización” (CNMH, 2013, p. 14) de tales problemáticas. De manera que la audiencia detrás de la pantalla (los colombianos que desde su comodidad asistían tales informaciones), perdió el asombro, por lo que, ver o escuchar manifestaciones acerca de los temas que la radio o la televisión también hablaban, de cierta forma no acaparaba su atención, mismo si abordaran el dolor o el sufrimiento de esos otros colombianos anónimos.

Y en segundo lugar, me parece que el haberse quedado circundando en colectivos pequeños, en lugares remotos, trabajando de maneras silenciosas e imperceptibles logró que, afloraran o prevalecieran justo hasta esta época, en la cual Colombia está demandando nuevos significados y valores (para luego ser transformados en nuevas posmemorias), en lo que concierne a su pasado violento, a quienes lo incentivaron, a sus consecuencias y lo más importante, en lo que

concierno al lugar que han ocupado y ahora quieren ocupar los más afectados, pues la lucha actual la están ejerciendo las “memorias en competencia” (POLLAK, 2006, p. 18), y esto es un asunto en el que el arte y su capacidad de cambiar mundos, es trascendental. Ante eso, las reflexiones de Carlos Satizábal son muy acertadas: “La paz en Colombia precisa de una expedición cultural y artística por el silencio y el dolor, que transforme el dolor en fuerza, en memoria poética pública y des-ate los imaginarios atrapados en la fiesta del odio y de la muerte”. (SATIZÁBAL, 2017, p. 37)

En este sentido, ¿qué hace que las producciones creativas levantadas en el marco del conflicto armado alberguen potencial de memoria trágica que no ha sido reconocida por la memoria cultural pero ha subsistido a manera de posmemoria?; sin duda, poseer una postura clara frente a tal fenómeno y a sus graves efectos, puesto que, independientemente de si las localizan o no en galerías de arte, museos, casas culturales o cualquier otro sitio, las expresiones artísticas que se nutren de episodios de guerra que han marcado la historia, son a fin de cuentas “Estabilizadores del cuerdo” (*Estabilizadores da recordação* (ASSMANN, 2011, p. 267)) y ayudan a crear una conexión entre tiempos cuando visibilizan o traen al presente hechos, personas o lugares pasados que dan cuenta de cualquiera de las atrocidades cometidas en el último siglo en Colombia. Sea por medio de una representación realista o simbólica, de algo o alguien, especificado o no en la obra, tocar vivencias como por ejemplo, el secuestro, la violencia (sexual, física, psicológica...), una ofensiva entre grupos armados legales e ilegales, una extorsión, tendrán siempre colombianos que tristemente se identifiquen con esas dinámicas, es más, son tan altas las cifras de víctimas y tan diversas las modalidades de prolongar la violencia, que esta actividad representacional puede ser considerada un medio de encarnar o materializar un recuerdo doloroso o la pérdida de alguien, con la cual se ha tenido que vivir.

[...] “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”. (MARTÍNEZ, 2013, p. 45)

Cualquier práctica creativa, en especial la artística, tiene la capacidad de forjar el espacio para que las víctimas recuerden sus historias y puedan hacerles duelo a los episodios de horror, o por lo menos, puedan encontrar consolución y dignificación, porque es normal que en muchos casos los autores de las obras no sean herederos directos de quienes vivieron esos o episodios y en otros, aludiendo a Hirsch, es posible que pertenezcan a una segunda o tercera generación. En efecto, el arte aquí se divisa como un altavoz cuya labor es la de decodificar las voces filiales que no han sido percibidas o que quizás, son presentadas de forma tergiversada, esta es parte de su labor social y como tal, trata de mostrar lo que sucede en el mundo compartido.

Por naturaleza, ninguna expresión puede ofrecer una recreación completa ni totalmente verdadera de los hechos o las personas que engloba, tampoco el informe final del mismo, más si cuestionar e interrogar, cualquier verdad o premisa y a su vez, destacar lo “no dicho” (o que ha sido dicho a modo de posmemoria), lo que podría permitirle, oponerse al discurso más legítimo y consecuentemente, distinguir lo que separa, según los términos de Candau, las “memorias débiles” de las “fuertes”, teniendo en cuenta que esa última, por ser organizada “resume la imagen que una sociedad mayoritaria o el estado desean transmitir e imponer” (POLLAK, 2006, p. 24). Asimismo, en su interior, la obra guarda parte del tiempo del que proviene y mantiene en pie los compromisos que hicieron posible (de ahí que siempre sea candidata a conformar la memoria cultural), por lo tanto, si en algún instante dejaran de existir los individuos o comunidades que representa, ella será el registro de esas voces, y lógicamente, la muestra de su existencia.

A pesar de su compromiso con las víctimas y los eventos traumáticos, el lugar del arte con potencial de memoria propia de un periodo de crisis, dice Martínez, mantiene cierta distancia “frente al marco de las alteridades que conforman la violencia y la guerra” (MARTÍNEZ, 2013, p. 54), ello no sugiere un posicionamiento apolítico, más si una preocupación con las elucidaciones que pueda provocar públicamente, pues una vez interviene ahí podría ser confundido con una expresión ideológica encuadrada o producir lecturas victimizantes, mientras lo que en realidad pretende es instaurar [...] 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

(MARTÍNEZ, 2013, p. 54). En este sentido, en lo que sí busca profundizar es en aquello que los medios no se atrevieron ahondar o tratar abiertamente, a fin de cuentas, porque, como afirma Susan Sontag “La conciencia del sufrimiento” (SONTAG, 2020, p. 24), puede poner en peligro el tejido social que la historia y quienes pretenden controlarla, en función de los que la inspeccionan, viene hilando.

Bajo los anteriores razonamientos, reconozco entonces que el proceso creativo genera el espacio para recordar aquello que por más que haya dolido y sea complejo de tratar, merece ser valorizado, sin importar si su origen se remonta a otro tiempo. De ahí que el resultado del proceso artístico aludido sea una producción símbolo de la lucha contra la amnesia colectiva y un punto de apoyo propicio para leer apartados de la historia negada, claramente, sin desprenderse de la subjetividad y la sensibilidad que le son inherentes en cualquiera de los lenguajes artísticos. Esta última idea es fundamental en el entorno colombiano, debido a que el arte es el espacio común en donde pueden interactuar todas las memorias y vivencias divergentes, y desde luego, es un punto de encuentro en el que los colombianos podremos cohabitar.

La bogotana Doris Salcedo [Fig. 18], de quien hablaré en el tercer capítulo, ha dedicado toda su carrera a la construcción de piezas artísticas que aluden a las tensiones políticas del país y sus incidencias sobre las aversiones de la violencia producida en el conflicto armado, es por eso que ha ratificado en diversas ocasiones su compromiso con la memoria desde el arte. Las esculturas e instalaciones de la colombiana, narran las angustias del ser humano desde la cotidianidad, y esta, en el caso de Colombia, está llena de malestares e injusticias, varias, por ejemplo, provocados por el abuso sexual cometido por victimarios guerrilleros, agentes del estado, paramilitares y narcotraficantes a miles de mujeres y hombres en distintas zonas y momentos, otros, debido a la ausencia de las personas que fueron arrebatados del lado de sus seres queridos gracias a los fusiles, las motosierras, las bombas, en fin, o el propio desaparecimiento forzado que para muchos significó el fin de sus vidas; de hecho, los relatos de personas o familias que están separados de sus parientes a causa de la muerte que los desapreció, son material para su trabajo, los escucha, digiere y procesa hasta hacerlos parte de su mente y consigue involucrarse con las emociones de quien perdió a su hijo, a su madre, a su amigo, a su hermano...



Figura 18. Doris Salcedo en El Palacio de Cristal. 2017. Foto: Isabel Permy; Fuente: <https://www.mujerhoy.com/vivir/protagonistas/201904/08/doris-salcedo-escultora-artista-paz-colombia-rev-20190408>

Su manera de valorizar los recuerdos trágicos, -primordialmente aquellos que conciernen a la guerra y al sufrimiento, que aunque ha sido un problema prolongado en Colombia, a fin de cuentas integran la realidad de muchos sitios del mundo-, es realizando alusiones a historias desgarradoras, al dolor experimentado en carne propia, a lo horrible de la violencia, al duelo permanente, a los actos criminales y deshumanos cometidos con armas de todo tipo, sobre los cuales, por cierto, tiene una postura bastante crítica; su obra “Fragmentos”<sup>24</sup> [Fig. 19] así lo refleja, pues pensando ella ratificó: “No se monumentalizan las armas, las armas no merecen estar en un pedestal, ni tener forma bella”. Entre tanto, en varias entrevistas, como en la que le realizó el canal DW en 2019, la escultora intenta dejar

<sup>24</sup> Consiste en un lugar pensado por Doris Salcedo en realización con varias mujeres que fueron víctimas de abuso sexual del conflicto armado colombiano.

“La obra consta de tres espacios articulados en una gran superficie de metal conformada por el metal fundido de las armas entregadas por la ex guerrilla de las FARC.

A través de este proyecto la artista ha concebido un lugar que busca crear diálogos a partir a partir de una nueva plataforma física y conceptual, que propone una reflexión constante sobre los efectos y rupturas del conflicto armado colombiano. Este lugar, que entrelaza los conceptos de superficie, silencio, vacío y ruina, va mucho más allá de la idea tradicional de un monumento que busca exponer una versión épica de nuestra historia reciente. Según Salcedo este lugar tiene una escala humana que gracias a la paz nos permite a los colombianos paramos sobre una nueva realidad”. Tomado de: <http://www.museonacional.gov.co/micrositios1/Fragmentos/index.html> Acceso: Junio 12 de 2020

en claro que cuando el arte emerge en un conflicto armado, no va a lidiar con asuntos llenos de belleza o armonía, por el contrario, con tristezas y vejámenes inimaginables.

“Yo creo que la gente no quiere escuchar horror y uno entiende por qué. Yo creo que la gente quisiera hablar de cosas más triviales, más ligeras, siempre y cuando no seas tú quien ha sufrido esa experiencia, porque en la medida en que tú has sufrido una experiencia de dolor, o alguien cercano, o un familiar, un ser amado, ha sufrido una experiencia de dolor, pues tu quisieras que el mundo entero se enterara de eso. Que todo el mundo escuchara prestara atención, ¿no?, yo pienso que cuando un dolor tiene dolientes, cuando a alguien le importa tu dolor, duele menos, y con esa esperanza hago las obras.” (SALCEDO, 2019)

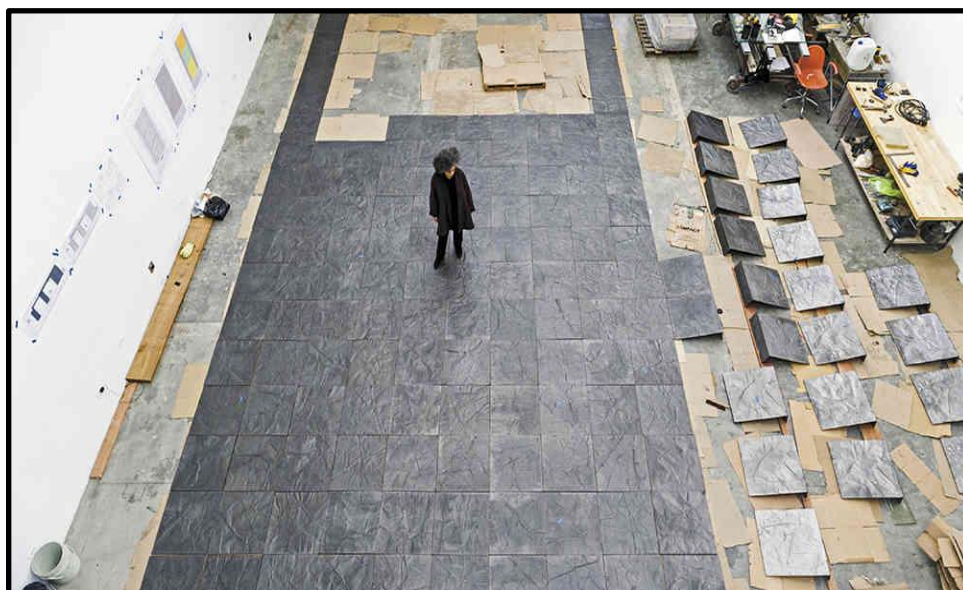


Figura 19. Doris Salcedo en el espacio “Fragmentos  
Foto: Juan Fernando Castro.2017. Fuente:  
<https://www.semana.com/contenidos-editoriales/la-vida-se-lidera/articulo/narracion-del-conflicto-armado-a-partir-del-arte-en-colombia/644893>

En este sentido, el arte basado en el conflicto armado de Colombia explora y narra muchas historias simultáneamente. Su capacidad crítica de abarcar desde todos los lenguajes, las vivencias y los sentimientos de las más de ocho millones de víctimas, permite a los diversos artistas, tener la posibilidad de crear producciones para y con las víctimas. La memoria encuentra así los medios para hacerse notar y para recordarnos lo mucho que duele vivir sin paz. Comprenderlo es también atender a un llamado referente al tiempo presente, en donde aparentemente las políticas gubernamentales vigentes no asisten con atención el proceso de



pacificación que se alcanzó mediante el diálogo y cuya solidificación se está dando en el período pos conflicto, lo cual, hace más necesario continuar exaltando las formas sensibles que nos recuerdan a todos los colombianos el sufrimiento que marca nuestra historia y las instancias que lo provocaron, para no retroceder ni perder la humanización que se le ha impregnado a lo inhumano. Como acota Salcedo (2019):

“Lo importante es que las historias de las víctimas de la violencia política en Colombia se deben conocer, se den a narrar, se deben contar permanentemente. No las podemos olvidar. En la medida en que olvidamos el horror pasado, permitimos el horror futuro, si recordamos lo que ocurrió, yo creo que frenamos el horror que nos viene.” (SALCEDO, 2019)

Por último, resulta clave tener en cuenta que los ingeniosos del arte, en especial, los del visual y el escrito, motivo de análisis en este trabajo, aportan a la construcción de memorias sociales en la medida en que apelan a la “Restitución simbólica de los derechos contra el olvido” (RUBIANO, 2014, p. 35), con el fin de aproximar a los desconocedores del asunto, a la desolación y dolor padecido, y así comunicar, o testimoniar abiertamente, que ocurrieron graves daños en gran parte de los ciudadanos que estuvieron siempre marginados (hoy víctimas y sobrevivientes), y de los cuales nunca los discursos fuertes les dieron visibilidad porque sabían que esos daños fueron su responsabilidad también. Además, mediante estas prácticas artísticas se trata también de transformar las relaciones entre colombianos y el cómo nos tratamos, ya que por más de medio siglo han predominado las voces de las no víctimas, y ahora, es el turno de escuchar a quienes no habían tenido la palabra, lo que incentivará la proyección de un futuro más común a todos y unos recuerdos más incluyentes. Nuevamente, las reflexiones de Sánchez convergen con estos renglones

“Si la historiografía oficial impone (o lo intenta) asignar lo que debemos recordar y olvidar, el arte tendrá que ser de gran factura para alcanzar un lugar sobre la tierra y contribuir, quizás, a dar dignidad a las víctimas, que en últimas somos todos”. (SÁNCHEZ, 2012, p. 124)

La noción de conflicto armado y por ende de víctima, son entonces los dos principales significados que el arte replantea y que fueron siempre motivo de polarizaciones. Desde el ejercicio artístico, la idea no es abordar el primero como una problemática meramente política, ni el segundo como un efecto del primero, sino

como parte de un todo, de un hecho social que repercutió en el desenvolvimiento cultura del país y contribuyó en la formación de imaginarios que estimulaban el odio, la indiferencia e injusticia.

La libertad que ofrece el campo artístico torna lo íntimo en colectivo, aún si el artista no fue una víctima, su producción constituye un escenario en el que se afrontan los prejuicios e ideas escondidas o maquilladas de la realidad, en su interior no pueden intervenir los poderosos ni sus estrategias de persuasión legitimada, aún si la silencian, sus revelaciones quedan latentes. Es por ello que las imágenes simbólicas de las que se vale el arte a la hora de resignificar el pasado colombiano y recupera de él, elementos de una narración histórica marginada que posiblemente no alcance a ser parte de la oficial, de seguro si conformará la menos manipulada, y es a raíz de eso que se vuelve un lugar propicio para que las memorias trágicas localicen un refugio.

### **3. Capítulo III**

#### **Interacciones entre palabras e imágenes y su capacidad de potenciar narrativas del pasado**

A lo largo de esta sección trato de desenvolver teóricamente postulados relacionados a las aproximaciones que tanto pintura como poesía han ido propiciando sobre él y su entorno sociocultural, los cuales han tenido bastante eco en el desenvolvimiento de distintas expresiones artísticas y su carácter crítico. Si bien, aunque lo que busco es resaltar imágenes pictóricas y poéticas enmarcadas en el conflicto armado colombiano, producidas a su vez por dos creadores que no han establecido aproximaciones directas entre sí, es fundamental acentuar también que cada una de estas dos actividades artísticas, tanto la pictórica como la poética lleva consigo la posibilidad de tornarse la representación de unas memorias todavía en búsqueda de una participación activa en la sociedad. En este sentido, se hace fundamental desplegar apreciaciones ligadas a ese proceso de representar y a su estrecha relación con lo que como seres humanos entendemos como real, dicho proceso adquiere forma y sentido según el lenguaje que lo lleve a cabo, dado a que de la misma manera será, el impacto que provoque en su lector.

A su vez, expongo herramientas de las que se vale poesía y pintura a la hora de construir los mensajes de la obra en la que se materializan, ya que el compartir temáticas hace que puedan contribuir en la consolidación de significados importantes para la sociedad en la que están inmiscuidos, pues la capacidad que tienen de darnos visiones diferentes del mundo conocido es también el camino para ayudar a fundar uno nuevo, siguiendo las especificidades que, como obras artísticas, han desenvuelto.

### 3.1 Retóricas del arte. Palabra, imagen y los desafíos de la realidad.

Desde tiempos indeterminados, nuestra experiencia, necesidad de comunicar y desenvolvimiento como raza humana siempre han estado permeados por la presencia de palabras e imágenes. Las pinturas rupestres, los antiguos egipcios y sus jeroglíficos, incluso los contextos más contemporáneos en donde abundan los anuncios publicitarios físicos o virtuales, son muestra fehaciente de que palabra e imagen han condicionado entre otras cosas, la creación e implementación de los distintos alfabetos y la consecuente comunicación oral y visual; la primera de estas, *estrutura o grupo e rege suas trocas internas*, la segunda, *permite ao grupo ter acesso ao mundo invisível por meio do simbólico* (ARBEX, 2006, p.18), encargándose así de forjar una relación de complementariedad y convergencia, cada una desde sus límites y particularidades. Dicha relación, al ser tan amplia, antigua y abundante en diferencias, fue propensa a convertirse en motivo de estudio de diversos campos académicos, en especial el literario y los ligados a las artes visuales.

Algunos, la conciben a partir de concepciones biológicas, también médicas, otros de carácter polisémico, han preferido pensarla como un proceso más de tipo abstracto y/o subjetivo, tal es el caso de, nombrando algunos ejemplos, la semiótica, la historia del arte o los estudios de la comunicación. Para los efectos de la pesquisa que estoy llevando a cabo, la relación de imagen y palabra se concretizará en el trabajo visual de Fernando Botero (abarca pintura y dibujo) y en la poesía de Mery Yolanda Sánchez, productos culturales cuyas génesis, son claramente el lenguaje escrito y el lenguaje visual. Ambas producciones, enmarcadas en las relatividades culturales que los acompañan y en las concepciones estéticas propias de cada uno, serán frecuentemente llamados “artes”, gracias a que su autenticidad representacional acerca del contexto del que emergen y la sensibilidad de sus formas, permiten que diversos colectivos (víctimas y no víctimas) logren conectarse o identificarse con dichas representaciones, y perciban en sus lenguajes, además de un valor artístico, un potencial mediador entre pasado, presente y futuro, así como también un punto de encuentro entre generaciones diversas.

A propósito, las piezas de Fernando Botero son a las que más se les consagra oficialmente este valor, pues el Museo Nacional de Colombia, localizado en Bogotá (lugar en donde residen las piezas), se ha encargado de legitimarlo en la exposición que presenta del artista, ya que por medio de esta intenta reconocer y exaltar la doble contribución del pintor; primero, la que brinda a la historia del arte colombiano y del mundo, y la segunda, la que proporcionó culturalmente al país, pues la piezas que conforman el museo, fueron donadas por él en año 2004. Sobre estas apreciaciones y otras relacionadas con su capacidad memorial, me centraré en el capítulo pertinente.

Esta propuesta, aclaro, no busca generar relaciones de subordinación, de jerarquía o superioridad entre los trabajos convocados, y sí, demostrar cómo las posturas y representaciones, promovidas por la poeta y el pintor, en torno al conflicto armado colombiano, reflexionan sobre los grupos que más han se han visto afectados e igualmente sobre sus consecuencias como fenómeno social, lo cual deja el camino libre para que sus lectores construyan también reflexiones propias acerca del tema y la manera en que Botero y Sánchez, cada uno desde sus estilos, experiencias e interpretaciones, lo abordan.

Es, por tanto, una iniciativa investigativa transdisciplinar en búsqueda de discursos que desde su capacidad de recuperar recuerdos traumáticos padecidos por miembros de generaciones, cada vez más distantes de la actual, pueden contribuir en la revisión de las memorias colectivas hegemónicas y que ahora, en el marco del posconflicto están dispuestas a renovarse. Dicho de un modo más específico, se busca por medio del estudio de, como anota Karen Saban, obras por mucho tiempo ignoradas o naturalizadas socialmente, que al representar un pasado latente y útil para el desenvolvimiento colectivo y cultural merecen ser reactualizados (SABAN, 2020, p. 386), lógicamente los poemas de Sánchez y las pinturas y dibujo de Botero son aquí, muestra de esas obras en Colombia.

Querer asociar los dos elementos nombrados no es un planteamiento en sí novedoso; la razón es sencilla. La intención de aproximar la creación artística literaria con la plástica visual no es para nada nueva, por el contrario, como dije previamente, al pasar a ser una de las tantas discusiones surgidas a lo largo de la

historia sobre la convergencia palabra- imagen, se remonta igualmente a tiempos lejanos, literatura comparada y la crítica y la historia del arte así lo han mostrado

Durante el período greco-romano, por ejemplo, ya se surgiría el potencial estético que tanto pintura como poesía albergaban y su capacidad de despertar en quien las contemplaran, sentimientos ligados al goce y a lo sublime, por otro lado, también se habló de la voluntad de ambas en alcanzar la perfección de la naturaleza (esto es cuando toman algo de ella e intentan adaptarlo a su lenguaje) y de la necesidad de destacar sus especificidades, e inclusive los rasgos que podrían indicar superioridad en una de las dos. Horacio, en su *Epístola a Los Pisones*, retoma tales cuestiones, es una referencia clásica acerca de las confluencias entre poesía y artes plásticas y del cómo el artista o el poeta, deben sacar provecho de la libertad brindada por la creatividad. Su expresión *Ut pictura poesis* “como la pintura es la poesía”, nos quiere decir que juntas poseen cosas en común, como el hecho de que pueden acudir a su capacidad mimética para presentar (de acuerdo a sus códigos) cualquier idea, acción objeto, lugar presente en la vida realidad, o sea, de la captada por los sentidos...sin que ello las convierta en una copia o imitación exacta de la otra.

Otro momento clave en el que se analizaron los lazos que unían a las artes visuales (imagen) con la literatura (palabra), surge en siglo XVIII de la mano del alemán, Gotthold Ephraim Lessing, conocido mayoritariamente como Lessing, quien en el texto *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*, pretende, como ya insinúa el título, procura marcar divisiones entre estas dos formas de arte, en cuanto reivindica las fronteras que les habían suprimido. Para Lessing, poeta y pintor también pueden tener referentes en común, más su punto de vista sobre ellas puede variar (LESSING, 2005, p. 86), aun mas cuando reproducen uno de esos referentes, ya que, según sus ejemplos, si nos disponemos a leer un relato y luego vemos una imagen del mismo, o viceversa, obtendremos emociones distintas con cada lectura.

Otros pensadores como el pintor Leonardo Da Vinci, siguiendo sus vivencias como artista, prefieren ser un poco más determinantes con la relación literatura y pintura, al dejar en claro que la primera es inferior a la segunda, por muchas razones, una de ellas es porque el pintor es capaz de representar cualquier

cosa en vista de que, por ser gran observador, conoce la naturaleza con detalles. El italiano expresó también que:

“A pintura serve a um mais digno sentido que a poesia, pois representa com maior verdade as obras da natureza que o poeta. E são muito mais dignas as obras da natureza que as palavras, as quais são obra do homem, pois tal desproporção existe entre as obras do homem e as obras da natureza, como aquela que existe entre Deus e o homem. Daí ser mais digno imitar as obras da natureza, verdadeiras semelhanças em ato, que imitar com palavras os fatos e os ditos dos homens”. (DA VINCI, 2000, p. 59)

Si bien éstos tres exponentes convergen en la idea clásica de hacer del arte un medio de correlación entre naturaleza y ser humano, los estudios del último siglo nos han mostrado que todavía es esencial seguir forjando paralelos entre las artes, pues conforme las sociedades van cambiando, estas también se transforman e intentan dar cuenta del dinamismo no solo de aquella correlación imagen-palabra especificada en literatura-pintura (o artes visuales), sino también del público al que dirigen su contenido. En consecuencia, la estética, los cánones y/o los parámetros homogeneizadores del arte son hoy en día uno de los lentes con lo que observamos cualquier creación asociada al arte; por otro lado tenemos los lentes comparatistas, los cuales van más allá de otorgar valores preestablecidos a una obra, pues no ven la literatura ni la pintura como dos sistemas completamente separados, sino más bien como dos lenguajes artísticos que al interactuar pueden ayudar en la construcción de un mismo mensaje en cuanto favorecen un triple diálogo entre arte, contexto y lector.

Por su parte, y ya bajo un aire más contemporáneo, según Márcio Seligmann-Silva, acudir a los lenguajes clásicos del arte, en medio de una revolución mediática y tecnológica en la que almacenar información de todo tipo es casi un acto orgánico y su ejecución se da en masa y a cada instante en el mundo, es afrontar un desafío que no apunta a la acumulación de información posiblemente a futuro, sino una lucha contra amnesia social y cultural (SELIGMANN-SILVA 2006, p. 8). Para el autor, las catástrofes acontecidas en el siglo XX a lo largo y ancho del planeta, que posiblemente puedan repetirse en el siglo XXI, exigen una reflexión crítica de las sociedades (en la actualidad, en permanente cambio) y por ende, de la realidad, pues es claro que las tradiciones y concepciones históricas preponderantes en esos mismos tiempos, entran (o están entrando ahora con mayor velocidad) en tensión,

porque lo que se conoce del pasado debe, casi inminentemente, ser actualizado, y para ello, no basta con pensar separadamente los (cada vez más conectados) contextos actuales (SELIGMANN-SILVA, 2006), por lo cual es vital y también necesario, apropiarse de campos académicos, que tradicionalmente se estudien por separado.

Frente a esta postura, aproximar y luego pensar categorías como lo son palabra e imagen, es coincidir con la postura previamente planteada, en la medida en que sus diálogos y entrelazamientos, no las procesaran solo como meras abstracciones o nociones enciclopédicas, sino por el contrario, Seligmann-silva, (2006, p. 8) como categorías abiertas que inciden directamente en el proceso de reinvencción de los valores del mundo, al tomar de la realidad, la semilla para su materialización a nivel creativo. En este sentido, y teniendo en cuenta que últimamente en Colombia se ha venido hablando del auge del periodo pos conflicto, o sea, de la continuidad de la sociedad luego del fin del conflicto armado entre estado y la guerrilla FARC, los espacios en los cuales víctimas y victimarios cuentan su versión de lo sucedido han comenzado a aparecer, además, poco a poco, otros espacios que existen desde los tiempos en que la guerra era el pan de cada día en gran parte del país, igualmente comenzaron a visibilizarse.

Es así como el país en general, sobre todo aquel segmento cuyo entorno e intereses fueron ajenos a las dinámicas violentas de la guerra (y por lo cual sus integrantes carecen de recuerdos trágicos familiares en los que sus antepasados sean víctimas directas de la guerra o sus dinámicas), se detiene paulatinamente, después de tanto tiempo, y se dispone a observar, escuchar, a interpretar de nuevo a aquellas voces que por medio del canto, la artesanía, la escultura, u otras tantas formas de expresión, anunciaban lo que los medios de comunicación, los gobiernos y la misma historia, estaba dejando por fuera del conocimiento cultural, o en el mejor de los casos, aquello lo asociaban a informaciones repetitivas, cifras y/o datos. Así mismo, el país está volcando sus miradas a la lectura, y en otros casos, a la re lectura, de las manifestaciones artísticas (como se dijo, “ignoradas”) que ahora, con un aura más testimonial, salen a la luz con mayor fluidez, sin temores ni filtros, en vista de que, como expuse en el capítulo acerca del conflicto armado interno, el tiempo del pos conflicto, debe ser también el tiempo de recuperación, exaltación,



transmisión y construcción de nuevas memorias de los grupos más afectados, lo que incluye las intenciones, mecanismos o iniciativas de rescatadoras de su memoria.

El centro Nacional de Memoria Histórica, acota sobre estas iniciativas lo siguiente:

“En el Centro Nacional de Memoria Histórica entendemos las Iniciativas de Memoria como el ejercicio colectivo y autónomo de la ciudadanía, las víctimas, las organizaciones de víctimas u organizaciones sociales que buscan reconstruir y representar sus memorias alrededor del conflicto armado con un sentido dignificante para la construcción de paz desde los territorios y la no repetición. Es así como por medio de la Estrategia de apoyo a IMH, el CNMH identifica las iniciativas que desarrolla la sociedad civil, las registra a partir de sus dimensiones expresivas y necesidades, y propone las vías para su fortalecimiento” (CNMH, 2019)<sup>25</sup>.

Con base a lo acotado, al entrar en el núcleo de las obras de Sánchez y Botero, se percibe más bien un potencial, una voluntad de generar y propiciar ejercicios de memoria tanto cultural como de posmemoria, dado que la intensidad de los temas tratados tienen que ver con la crueldad de la violencia, perpetrada por fuerzas militares legales e ilegales, sobre personas inocentes interpuestas entre el combate armado y las marcas tanto físicas como emocionales que han dejado a los protagonistas a sus descendientes, y que hoy en día pueden significar dos cosas: las cicatrices profundas de familias sobrevivientes, o el símbolo de las exterminadas por los combates que ocurrieron en sus territorios.

Estas creaciones interdisciplinares, referidas a las memorias que aún no se han escrito o solidificado del todo, son algunas de las que, como dije, ahora se ven con otros ojos, un poco más reflexivos. Si bien, no son recientes, reflejan la necesidad de los artistas dedicados a trabajar desde la palabra y la imagen, de dejar una muestra de lo que en su momento fue el presente de muchos inclusive, hasta cierto punto de ellos mismos también, el cual, dadas las circunstancias, merecía, y hoy más que nunca entendemos por qué, ser recordado, por medio de representaciones de lo que ocurría en el país en las épocas citadas. Literatura y pintura se corresponde mediante la adquisición de un comportamiento artístico, que las convierte en escritores de un presente que se sabía, en algún momento sería cuestionado como presente en otro tiempo, justamente lo que acontece hoy en día,

---

<sup>25</sup> Tomado del sitio web del CNMH. Link: <http://centrodememoriahistorica.gov.co/iniciativas-de-memoria/> Acceso: 13 de mayo de 2020

de ahí que las funciones que las comienzan a revestir en el contexto actual, sean múltiples, dentro de las que vale pena decir, están: rescatistas del pasado reciente, de voz de los ausentes, de soportes de los discursos de dolor heredados, de símbolos del prolongamiento del dolor, entre otras.

Una vez abarcada sucintamente la importancia de las expresiones visuales y literarias en lo relacionado al fortalecimiento y consolidación de memorias, me remito a aclarar que en el caso particular de esta tesis, generar paralelos entre la práctica poética de Sánchez con la práctica plástica de Botero, integran una proposición inédita, pues evocar a los denominados por Marianne Hirsch “mediadores” o las denominadas *mídias* para Aleida Assmann (2001, p. 233), que coloco puntualmente como objeto de estudio, no había sido planteado de manera formal anteriormente (por lo menos al término de esta), aun cuando sus creadores comparten el mismo espacio socio-histórico e incluso, principios culturales. Me encuentro entonces, ante la posibilidad de generar vínculos y diálogos entre materiales que además de cargar con cualquier categoría artística, tienen en común los sentimientos, la conmoción ante determinados sucesos por parte de sus autores, la transmisión o comunicación de hechos catastróficos, la denuncia y el propósito de dar fe de un pasado que existió.

El teórico Mario Praz, resalta la tradicional correspondencia de la palabra y la imagen a partir de lo que poseen en común y lo que las distingue una de otra, no tanto de su papel como resultado final de un proceso de invención. La riqueza simbólica producida de la interacción de la dupla, ha dado origen a los jeroglíficos egipcios, la *écfrasis* vislumbrada en la descripción que da el Homero al escudo de Aquiles en *La Odisea*, el hecho de que un poeta o escritor se inscriba en un lienzo o fotografía para escribir una obra o viceversa, también han potencializado los estudios intermediales, en fin, a lo que se quiere llegar es que palabra e imagen son textos que reflejan la época en la que fueron puestas en diálogo, aunque la interpretación dependa de la época en los cuales son leídos. Parafraseando a Praz, descubrir estas escrituras (literatura y pintura) es un trabajo semejante al del paleontólogo que espera reconstruir un animal extinto a partir de uno de sus fragmentos fósiles (PRAZ, 1979, p. 26-28). Cierro este párrafo a continuación con otra válida y pertinente, reflexión del autor.

[...] “Tanto ha arraigado desde la remota antigüedad la idea de la hermandad de las artes en la mente de los hombres, que en ella debe de haber algo más profundo que una especulación ociosa, algo obsesivo que, como todos los problemas relativos a los orígenes, se niega a ser descartado con ligereza. Como si los hombres pensaran que, al indagar esas misteriosas relaciones entre las diferentes artes, pudiesen acercarse más a la raíz del fenómeno de la inspiración artística”. (PRAZ, 1979, p. 9)

En este orden de ideas, más allá de referirme al arte de la palabra o a las artes visuales como objetos conquistadores de la estética, el eje central de estas páginas está en el identificar sus referentes y puntos en común a nivel de contenido, es decir su capacidad de evocar recuerdos que no se han perdido (ASSMANN, 2011), dada su voluntad de actuar como refugio de la memoria, puesto que ambas artes representan hechos decisivos, extraen de las vivencias de otros el reflejo de un pasado compartido aunque ignorado, construyen, recrean y simbolizan la realidad, que una vez fue y continua siendo la de las regiones periféricas de Colombia, pues como asienta Mery Yolanda Sánchez, “El arte no oculta” (SÁNCHEZ, 2012, p. 124); archiva, protege, trae a colación el significado de almacenar, rescata, pero no oculta. Sus creadores nacieron en el seno de una cultura marcada por la guerra, razón por la cual el hecho artístico está mediado por la experiencia y pulsión que, como seres dolidos y agredidos, portan (SÁNCHEZ, 2012). Ello, los convierte en muestras de las maneras en que la problemática del conflicto tomó cabida en el acto creativo de los colombianos artistas quienes a su vez la direccionaron con espontaneidad hacia el tema de la memoria; para Ivonne Pini, los artistas ven en su trabajo, un compromiso con la memoria y una oposición a las políticas del olvido (PINI, 2009)

### **3.2 Apariencias de la memoria. Palabras e imágenes como escrituras evocadoras de vivencias pasadas**

Si bien es cierto, los estudios acerca de las convergencias entre arte visual y literatura, suelen colocarlos en yuxtaposición a partir de las maneras en que narran o describen algo en concreto, de la representación que uno realiza del otro (como la écfrasis, por ejemplo), de su rol intermedial, también de cómo suelen dialogar con medios de tipo digital o electrónico, como el cine o la radio; lo hacen con el fin de superar las fronteras de sus códigos y lograr nuevas percepciones de la

realidad. Estos estudios, buscan analizar los resultados de las diferentes formas de confluir de las dos expresiones, visual y poética, o “medios”, como los llamaría Claus Clüver<sup>26</sup>.

La idea de ubicarse frente ilustraciones relativas a las eventos trágicos, o tal vez, leer un poema que mediante la aplicación de términos precisos, ha demostrado su capacidad de crear imágenes también alusivas a la misma temática, nos posiciona como observadores que interpretamos desde lo sensorial (lo que vemos con nuestros ojos) y lo imaginativo (lo que recreamos con nuestra mente), pues como notamos, en los dos ejercicios podemos apreciar imágenes, y por tanto, vivir una doble actividad introspectiva. Por otro lado, tanto poesía como pintura, fotografía o dibujo, facilitan una experiencia lectora, en vista de que al basarnos en principios semióticos, los tres comunican y cuentan con la capacidad de tratar contenidos semejantes a través de códigos verbales y no verbales (iconicidad); en las palabras de la pensadora Adma Muhana: *A poesia carrega figuras e as figuras poesia, para quem as escuta e vê...* (MUHANA, 2002, p. 42). Entonces

“Estabelecer relações entre os diferentes sistemas sógnicos é chegar à aproximação entre poesia e pintura, observando-as em suas particularidades, mas tendo-as como complexos criacionais da sensibilidade humana, linguagens diferentes de o homem se expressar pelo sublime que se configura a arte. É ressaltar a heterogeneidade dos sistemas sógnicos e comensurar a relação entre eles”. (CRUZ Y KROIN, 2017, p. 73)

Ese “llegar a la aproximación entre poesía y pintura” de la que hablan los autores Cruz y Kroin, alude a su vez, al pensamiento aristotélico de que, así como el ser humano no es completamente autónomo (requiere de los demás para sobrevivir), palabras e imágenes, al ser creaciones humanas, son dadas a interactuar entre sí para sustentar, complementar o cuestionar lo que quieren decir individual o conjuntamente. Como hermanas, y como fue anotado anteriormente, las artes plásticas y la literatura, atraviesan la historia de ese modo, alejándose y acercándose, coincidiendo o discordado, transformándose, en ocasiones tornándose equivalente una de la otra, con la firme convicción de llamar la atención del espectador, mientras a menudo, los pensadores de todas las épocas las ponen como equivalentes, para Cruz y Kroin.

---

<sup>26</sup> Ver su artículo: Inter textus/ Inter artes/ Inter media. Aletria, Belo Horizonte, 2006b, v. 1-5, n. 14, p. 11-41.

“A poesia e a pintura expressam o próprio homem, ser inquieto, sempre em busca de mudanças, a exprimir e dar forma às coisas a partir de seu olhar particular, também de chamar a atenção ao seu próximo, dar um “toque de midas” e, assim, impressionar de diversas formas os outros homens. deleitá-los, instigá-los, tocá-los em sua sensibilidade, entre outras ações possibilitadas pelo fazer artístico”. (CRUZ Y KROIN, 2017, 74)

Ahora bien, encaminando el asunto al tema que convoca la reflexión central de esta investigación, enmarcar un relato o hecho en un formato de lenguaje estético definido, ha sido una estrategia implementada por los seres humanos milenariamente, para salvar en la memoria, por lo menos un trozo de dicho relato o hecho. Aquello se realiza en aras de no perder por completo su narración una vez alguien la contemple y comprenda. El llamado “Balance de la perdida<sup>27</sup>”, o en portugués *Balanço da perda*, propuesto por Aleida Assmann (2011, p. 386) está basado justamente en la idea de que, en virtud de la acción del tiempo, mantener un registro de algo que a futuro pueda nunca ser sabido por las nuevas generaciones, es luchar con lo efímero y al mismo tiempo dejar en claro que ese registro siempre tenderá a ser menor en comparación a la inmensa cantidad de información perdida, por lo cual es posible afirmar la humanidad es consciente (o lo será en algún momento) de tal pérdida. No en tanto, la autora, también manifiesta que gracias a esa consciencia, tan pronto la memoria es despedida de su función cultural (o sea, deja de participar en los grandes espacios, mayores a los colectivos, donde se divulga versiones del pasado), encuentra refugio en el arte, en cada uno de sus formatos. (ASSMANN, 2011)

De hecho, tratar de retener contenidos y no olvidarlos, es una acción tan antigua como la misma relación palabra e imagen, si se tiene en cuenta que data de los tiempos de la Grecia y Roma antiguas, donde la memorización era un talento germinado de la capacidad de almacenar grandes cantidades de datos a partir de la utilización de imágenes mentales con cierta carga emotiva; naturalmente, todo antes de la aparición del papel y su impresión. Bajo este contexto mnemotécnico, se privilegiaba la memoria prodigiosa al igual que la memoria tipo depósito. Ahora bien, ese procedimiento, más bien mecánico fue, implementado con rigor por poetas y oradores, quienes declamaban discursos enteros sin apoyo alguno (notas o cualquier sistema de escritura).

---

<sup>27</sup> Traducción propia

“O princípio central da mnemotécnica antiga consiste na memorização dos fatos através da sua redução a certas imagens que deveriam permitir a posterior tradução em palavras: a realidade (res) e o discurso final (verba) deveriam ser mediatizado pelas imagens (os imagines agentes). Essas imagens por sua vez, deveriam ser estocadas na memória em certos locais (loci) imaginários ou inspirados em arquiteturas de prédios reais. O importante era que o retor tivesse domínio sobre esses espaços da memória que deveriam ser percorridos no ato de sua fala, quando cada imagem seria retraduzida em uma palavra ou em uma idéia”. (SELIGMAN SILVA, 2006, p. 35)

Para Cicerón, reconocido orador del período clásico se trataba del “Arte de la memoria” (siendo la memoria una de las cinco partes de la retórica), concepto acuñado por él en *De Oratore*, escrito en el año 55 a.C. e inspirado en una anécdota del poeta Simónides de Ceos (556-468 a. C.) que tuvo lugar en un banquete ofrecido por un noble llamado Scopas. Allí, Simónides de Ceos fue contratado para recitar un poema lírico que incluyese enaltecimientos y elogios al anfitrión, no obstante, el poema contaba con un pasaje dedicado los gemelos Cástor y Pólux y esto no fue bien acogido por Scopas, quien le pagó la mitad de lo acordado al poeta mientras en tono soberbio, le sugirió que le pidiese el resto a los gemelos que también se habían beneficiado de su poema. Instantes después, fue llamado a las afueras del recinto a Simónides de Ceos y en cuanto fue a verificar quien lo requería, el techo del lugar donde transcurría el banquete se desplomó y cayó sobre Scopas y sus invitados, dejándolos completamente destrozados. La gravedad del impacto hizo compleja la identificación de los cuerpos, pero por sorpresa, Simónides recordaba con claridad el rostro y los sitios ocupados por todos los participantes del evento, ayudando así a indicarle a los familiares cuáles eran sus difuntos.

Surge de esta manera y llega hasta nuestros días, *A lenda fundadora da mnemotécnica romana* (ASSMANN, 2011, p. 40) y con ella los principios del “Arte de la memoria” que toma como referencia el funcionamiento de la memoria de Simónides a la hora de recordar en donde los asistentes se encontraban sentadas. En efecto, asegura Frances A. Yates:

“E essa experiência sugeriu ao poeta os princípios da arte da memória, da qual se diz ser o inventor. Ao notar que fora devido a sua memória dos lugares onde os convidados se haviam sentado que pudera identificar os corpos, ele compreendeu que a disposição ordenada é essencial a uma boa memória.

*Ele inferiu que pessoas que desejam treinar essa faculdade (da memória) precisam selecionar lugares e formar imagens mentais das coisas que querem lembrar, e guardar essas imagens nesses lugares, de modo que a ordem dos lugares preserve a ordem das coisas, e as imagens das coisas*

*denotem as próprias coisas; e devemos empregar os lugares e as imagens assim como uma tábua de cera sobre a qual são inscritas letras”.* (YATES, 2007, p. 18)

A partir de este suceso, se dio inicio a la contemplación de la memoria como recurso importante para el reconocimiento de los fallecidos y eventualmente, se le reconoció a dicha facultad, la disposición de recordar informaciones por medio de la conformación de imágenes mentales de los elementos que se quieren recordar, siempre y cuando se les asigne a esa imágenes, lugares que contribuyan a su orden de almacenamiento, todo con el fin de que esos lugares preserven el orden de las cosas, y las imágenes de las cosas evoquen las propias cosas, las cuales podrán posteriormente traducirse a palabras. Por tanto, Cícero especifica mediante sus discusiones sobre el “arte de la memoria”, las características de una escritura de la memoria que se materializa en las imágenes capaces de perdurar dentro de ella misma (de la escritura), contribuyendo de este modo, en la diferenciación de la escrita alfabética dada en papel y la escrita dada en la memoria. Ambas desde luego, dependientes de imágenes que las hagan emerger a manera de palabra escrita o articulada.

“Essa arte, que foi considerada um subsistema da retórica, desenvolveu uma escrita visual para a memória. Ao contrario da escrita alfabética, ela é puramente ideográfica; em vez de letras, é constituída de imagines da mnemotécnica se escreve sobre os loci “justamente como com letras sobre cera”<sup>28</sup>, e também o desconhecido mestre da arte mnemônica romana, cuja obra é conhecida sob o título “Ad Herennium”, equiparou explicitamente os dois atos da memoração, decorar e evocar, com escrever e ler”. (ASSMANN, 2011, p. 239)

Hay hasta este punto, una clara distinción del rol del “arte de la memoria”, su vínculo con el ámbito de la mnemotécnica y su natural función de almacenamiento, exaltada desde la tradición antigua, como dice Assmann al tratar este arte como *Uma técnica de suporte à memória enquanto otimizava sua indexação e garanti disponibilidade confiável* (ASSMANN, 2011, p. 386). Sin embargo, diferente es hablar del *Arte sobre a memória* (ASSMANN, 2011, p. 385), o en español, “arte sobre la memoria<sup>29</sup>”, cuya actuación es altamente distinta, ya que se respalda en los trabajos artísticos que abordan o pretenden a ayudar a configurar

<sup>28</sup> La autora se refiere a un trecho extraído de la obra de Marcus Tullius Cicero (en español, Marco Tulio Cicerón), *Über den Redner. De Oratore*. Trad. e org. W. Maerklin. Stuttgart, 1976, p. 433

<sup>29</sup> Traducción propia

la memoria, sin caer en la memorización, su intención es la de acentuar las fallas inherentes al recuerdo. El “arte sobre la memoria” da valor al paso del tiempo sin adjudicarle culpas y a la distancia que crea dicho tiempo, entre la experiencia y los recuerdos derivados de la misma, pues esa distancia es el espacio ideal para la consolidación de identidades.

Recordar y almacenar son dos actos disímiles; el primero es una fuerza particular con potencial crítico, que despierta emociones y rastros de un pasado concreto, el segundo atiende a una técnica que garantiza la recuperación de registros del pasado tal como quedaron establecidos cuando fueron archivados. La recordación es entonces un proceso no deliberado, la autora Aleida Assmann lo ratifica al escribir: *Ou se recorda ou não se recorda* (ASSMANN, 2011, p. 33), en consecuencia, no se enseña ni se aprende, simplemente es la fuerza que sugiere la renovación de un recuerdo que se renueva, siempre cuando es recordado. El almacenar supera pronto el olvido con ayuda de determinadas técnicas; el recordar algo suele a veces reprimirse por el olvido.

Volviendo a la cuestión del *Arte sobre a memoria*, vale la pena mencionar que en esta noción palabra e imagen proceden desde la espontaneidad de su emisor o creador, que vendría siendo el artista. La balanza de la memoria se equilibra una vez se desliga de la técnica y de la labor de depósito acumulador de información, semejante a cómo lo haría un computador, mediante la conservación de un conocimiento del pasado al cual, en esta ocasión, propone una asimilación distinta a las recordaciones que en él se hayan. Ante estas primicias, Assmann afirma

“A nova arte sobre a memória age em outra área. Ela não precede, mas sim sucede o esquecimento, pois não é uma técnica ou medida preventiva. Ela é, no melhor caso, uma terapia para traumas, uma coleção cuidadosa de restos espalhados”. (ASSMANN, 2011, p. 386)

Los artistas de todos los campos asumen una intención de carácter social inclusive más que estética o ceñida a algún canon artístico, pues encontrarse frente a situaciones de horror, los hace asumir ese horror también como propio, así se lo indica su sensibilidad humana, por lo que su quehacer desenvuelve formas y estilos que no aspira primordialmente a ocupar grandes escenarios legitimados o



reconocidos globalmente dentro del ámbito, más si ansían, tocar la conciencia y los sentimientos de ese otro que a manera de público taciturno, rodea a las víctimas, eso si su visión trata de no se sesgarse por algún discurso impositor. En ese orden de ideas,

“Os artistas que trabalham sobre a memória, no começo deste novo milênio, encontram-se em uma situação diferente. Eles chegaram à cena da catástrofe depois que ela aconteceu, e não se pode mais pensar numa arte que pudesse estabelecer uma ponte de memória entre o agora e o então. Para eles não há mais nada a reconstruir ou mesmo reconstituir: deve-se tão somente recolher os restos, salvaguardar, ordenar e conservar os vestígios do que ainda sobrou de relíquias espalhadas. Esses artistas que trabalham com a memória não documentam, com seu trabalho, os grandes feitos da lembrança que tratam da morte, mas fazem o balanço da perda”. (ASSMANN, 2011, p. 386)

Entonces, artistas de la palabra como los poetas y artistas de la imagen, como pintores, dibujantes e incluso fotógrafos, se ocupan de un tarea interesada en tramitar verdades fuera de la oficialidad, esas verdades son experiencias están ausentes en la memoria homogeneizadora de la que habla Pollak, visibles en este caso en un verso o en un conglomerado de líneas y colores que pueden además de hacer perceptibles experiencias, también lo hacen con rostros y sentimientos que fueron reales en cierto momento. La relación palabra e imagen está asociada a la posibilidad de representar simbólicamente recuerdos dolorosos, aunque dicha voluntad de representación sea también un mecanismo para rescatar y estimular la evocación de recuerdos, que pueden pertenecer a la identidad de quienes sufrieron, y a la de sus descendientes.

*A recordação não é mais que um resquício tênue da experiência originária para a qual não há mais caminho de volta* (ASSMANN, 2011, p. 113), es por ello que leer unas páginas o ver un cuadro inspirados en sucesos violentos como las dictaduras o los conflictos sociales internos, producirá conmoción, al igual que le sucedió al artista mientras lo elaboraba, en ese proceso su imaginación se vio permeada por recuerdos trágicos propios o de terceros que lo llevaron a crear una pieza que transmite (o por lo menos una parte) la experiencia madre de donde provienen tales recuerdos trágicos. Es sin duda un acto de alteridad con miras a hacer un llamado a la recomposición de los daños emocionales causados y aportar a la sanación de heridas antiguas, estas nos hacen somos *homo memor*, es decir, *um*

*ser com memória* (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 31). La posibilidad de verse en el otro es en este sentido, una oportunidad de cambio.

En el caso concreto de la literatura la palabra yuxtapone presencias y ausencias, sea a nivel de verso o prosa, las elaboraciones gramaticales que la constituyen, movilizan los tiempos pasado y presente en cuanto plantea un futuro, asimismo puede narrar eventos reales acudiendo a la alusión de momentos verídicos o ficticios. La idea es dejar en claro que el lenguaje poético está prestes a hacer uso de su derecho más innato, el de emplear palabras con significados diferentes al técnicamente correcto, en otras palabras, su derecho a ser interpretativo. Las estrategias retóricas que alberga tal lenguaje para suministrar o restar belleza o profundidad a su motivación, son infinitas, además, pueden aumentar su complejidad cuando la forma de su estructura es imprescindible a la hora de emitir un mensaje. No en tanto, la manera en que comprende y muestra al lector el mundo va más allá de la coherencia lingüística, pues todo obedece al sentido de sus significados, cuya vigorización es otorgada por la reciprocidad entre poesía, poeta y poema.

En concreto, la poesía como experiencia provista de estética, o como la llamarían otros “Cosa estética” (SÁNCHEZ, 2012, p. 127), es punto de encuentro entre poeta y poema. Por su parte, el poeta es creador, autor, en las palabras de Huidobro, “un pequeño Dios<sup>30</sup>” que sabe cómo es el mundo, los mundos internos de tal mundo y que por ende ansia representar, como poeta concibe la recreación de su entorno por medio del lenguaje que conoce. Ya el poema es la invención, la obra, el objetivo de la práctica poética y claro, literaria. Es la invención poética el espacio donde se le proporciona tratamiento a la violencia y a los actos de guerra, parte de alusiones al tiempo anterior donde esta cruel dupla son protagonistas. Al no existir fronteras en su discurso, la invención poética tiene la posibilidad de hacer del dolor del otro un dolor propio, y así no clausurar los significados de las vivencias que rodean ese dolor.

Assmann, analizando las producciones del poeta inglés William Wordsworth, reconoce que en el trabajo del poeta hay siempre la potencia suficiente

---

<sup>30</sup> Frase con la que finaliza la declaración “Arte Poética” escrita en 1916, del escritor chileno Vicente Huidobro, donde sienta las bases del Creacionismo.

para generar en la reconstrucción de un recuerdo íntimo o de un tercero, una especie de repetición de las vivencias productoras de la tragedia y con ella, una posible recomposición de los sentimientos, es decir que si el poeta logró aproximarse a hechos ya sucedidos el lector podría también lograrlo; *Tem-se a experiênciã da alteridade no próprio eu como dor, como mazela do tempo* (ASSMANN, 2011, p. 113). Las imágenes evidenciadas en los poemas de Wordsworth son entonces ejemplo de las maneras en que la literatura reincorpora a cualquier comunidad, experiencias claves para dar continuidad a su identidad a lo largo de toda su existencia, sin percibir las distancias temporales que separan a una generación (perteneciente a la misma comunidad) de otra.

Sobre las imágenes concebidas en lenguajes figurativos como la pintura, fotografía o dibujo, cabe afirmar que suelen proceder desde la rememoración de actos bélicos, provocando en sus superficies uno o varios hechos visuales por medio de uno de los siguientes métodos:

El “directo” (CARROGGIO, 2012, p. 3) caracterizado por el énfasis dado a un asunto u objeto previamente conocido; de fácil reconocimiento visual, o el indirecto, cuya tendencia es la de proveer de significado a las manchas o marcas (independientemente de si se parecen a otras o no) de los pigmentos registrados en la superficie trabajada. Juntos tienen en común el conocimiento de la realidad circundante compartida, pero en lo referente a la implementación de destrezas técnicas, se bifurcan, en la medida en que el primero sabe de perspectiva, variaciones de luz, formas, movimiento, anatomía, texturas (como dije antes, predominan las teorías, las leyes físicas, químicas, saberes cromáticos...) y acude con estos al orden lógico surgido de las vivencias grupales o personales, y los toma como base y sustento de su idea plasmada o por plasmar; mientras el segundo actúa conforme le dicta la espontaneidad, no busca repetir un referente natural y confía en la imagen creada y en el mensaje que portan “sus manchas de pigmentos de diferentes colores” (CARROGGIO, 2012, p. 3), por más ininteligibles que pueden llegar a parecer las pinceladas.

En este orden de ideas, se vuelve pertinente exaltar que, en el caso puntual de las imágenes figurativas, o de las erigidas desde el método directo planteado por Carroggio (como las abordadas en este estudio), al constituirse

principalmente de lugares o referentes comunes y al evitar las connotaciones innecesarias (CARROGGIO, 2012, p. 8), opera en lo conciso, puesto que retoma el universo del autor una vez a *imagem busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e dos homens*. (BOSI, 1977, p. 14), así, sus símbolos, objetos o estados emocionales evocados y organizados, encuentran vertiginosamente eco en el pensamiento de los miembros de los grupos a los que va dirigido y consecuentemente, si coinciden tales elementos evocados con los significados inherentes a la organización visual, pueden los miembros identificarse más prontamente con aquellas imágenes.

Basada en lo anterior, toda esta discusión en torno al desenvolvimiento de la poesía y de la obra visual como *artes sobre a memoria*, me llevan a concordar con Assmann (2011, p. 237), cuando asevera que la escritura es algo así como una emanación del espíritu y la imagen como manifestación de un afecto o del inconsciente tanto literatura como pintura, nos acercan a aquello que los códigos de la otra no alcanza a exteriorizar, leer las adaptaciones que cada una por separado ofrece de un evento, es acercarse al mismo en su integralidad.

Por tanto, “El arte no oculta: es un estribo de las circunstancias, sus miradas son cartas testimoniales.” (SÁNCHEZ, 2012, p. 124) de la o las escenas catastróficas que no pudieron superar. Crear siguiendo los efectos de un recuerdo o de las sensaciones producidas por una antigua experiencia, son independientes del dominio de una técnica, de la innovación de otra o de la similitud que las imágenes construidas puedan guardar con el o los elementos referenciados (iconicidad), pues su consolidación como obra se produce tan pronto revela a su espectador algo que le era escondido o al menos, no lo había revelado durante su vida previa a encontrarse con la obra... de hecho, es de este modo que se entabla la comunicación artista- público; dicho de otra manera, la efectividad de una obra visual o poética dedicada a explorar la problemático del conflicto interno armado en Colombia, surge cuando quien no vivió la guerra de primera mano, se choca con una frase o una serie de pigmentos organizados y plasmados de tal manera que pueden conectar a una víctima o no víctima, a un determinado suceso bélico o traumático, haciendo que la primera recuerde sus memorias y la segunda, contrarreste sus versiones de país con las que él o la artista le exponen.

“Chama a atenção o fato de que a arte começa a se ocupar mais fortemente da memória justamente no momento em que a sociedade faz pressão para

que a memoria se perca o seja apagada. Nesse contexto, a memória artística não funciona como armazenador, mas estimula os armazenadores, ao tematizar os processos de lembrar e esquecer” (ASSMANN, 2011, p. 26)

En consecuencia, paralelamente las imágenes visuales y literarias pueden ser consideradas producciones provenientes de la sensibilidad y percepción profunda de su creador acerca del universo, la cual coincide (o puede llegar a coincidir) recurrentemente con la de sus receptores, para Bosi, esta tendencia condensa todo un proceso, un cúmulo de actos que han mudado y transformado los materiales de la naturaleza (material y emocional) y la cultura (2000, p. 13), de ahí que, como objetos artísticos, ejerzan una dialéctica doble; la desarrollada en su mensaje y la que facilita su diálogo con el exterior. Como artes clásicas, las artes plásticas y la literatura desenvuelven desde el inicio de los tiempos, un trabajo de recordar más que de almacenamiento, lo cual, a la hora de contribuir en la permanencia de ciertas memorias hace que su casi siempre renuncia a la abstracción, pretenda juntar conceptos y experiencias que han forjado las culturas con el paso del tiempo, a fin de elaborar representaciones ligadas a esas culturas, incluyendo aquellas que poco recuerda o intenta olvidar. La memoria cultural contemplada desde el arte contiene un aura de reflexión y más que ser comunicada, ansía permanecer viva a largo plazo en cuanto siga atañida a su pasado de origen.

La pensadora Aleida Assmann recoge esta cuestión declarando:

*“A arte sublinha principalmente a materialidade, a “coisidade” à qual a memória se prende sob o signo de uma desmaterialização ubíqua de todos os dados. Em uma cultura que não se lembra mais do seu passado e que também já esqueceu a sua falta de lembrança, os artistas põem atenção reforçada sobre a memória, à medida que tornam visíveis as funções perdidas, por meio de simulações estéticas. A arte, pode-se dizer, lembra à cultura o fato de que ela não se lembra mais de coisa alguma”.* (ASSMANN, 2011, p. 398)

Como dije líneas previas, para que las memorias (en especial las procedentes de grupos marginados o víctimas de algún hecho concreto y socialmente traumático) se mantengan activas, generación tras generación y dispuestas a contribuir en una renovación del pasado en el presente, requieren de medios que faciliten su acceso, o de *mídias*<sup>31</sup> que de alguna manera le proporcionen

---

<sup>31</sup> En lengua portuguesa, el término “Mídia” (nacido a partir de su equivalente en lengua inglesa “media”) hace referencia a todo soporte de difusión de información que es capaz, gracias a su contenido, de comunicarla. Al ser completamente heterogéneo, el término no alude únicamente a los

continuidad en el tiempo. Poesía y pintura actúan en el caso del conflicto colombiano como “Mídias” que usualmente tematizan en su contenido de narraciones del pasado no olvidado, aquel de recordaciones omitidas por los registros oficiales, y de versiones a veces no conservadas de primera mano porque sus protagonistas, fueron ausentados por la muerte, lo que convirtió a sus descendientes o compañeros de grupos, en sus herederos de sangre y memoria.

Pero ¿Por qué seleccionar esas formas del arte para pensar los sufrimientos causados por el conflicto interno sobre la población de Colombia?, porque ambas lidian con el pasado no oficial diferentemente, en la medida en que desde sus espacios particulares, se transfiguran en símbolo y en narrativa de lo indecible, en aras de comprender el contexto y el tiempo donde se configura la pos memoria. Estudiar la literatura y el arte visual que nace de los efectos de la guerra colombiana, es encontrarse con la memoria cultural alternativa, la misma que se construye en la intimidad de la posmemoria de los afectados y que en la actualidad, cuenta con más la atención por parte de las nuevas generaciones que en este tiempo de pos conflicto, están optando cada vez más por entenderla con mayor cuidado e intensidad, de manera que nuevamente, las artes entran a dinamizar el presente, mostrando los vestigios del tiempo del que provienen.

Este tipo de expresiones artísticas, tan allegadas a los ejercicios de memoria, mientras no sean tenidas en cuenta en el ahora, de acuerdo con Assmann, contienen dentro de sí una especie de reserva, vestigios de memorias a veces inhabitadas mas no del todo perdidas, puesto que se activan de acuerdo con las exigencias del tiempo presente y las circunstancias, con la intención de recobrar pertinencia (ASSMANN, 2011). En vista de ello, por más que una pieza literaria o plástica se mantenga almacenada o poco leída, no perderá su valor cultural, ya que por medio de ella los miembros de una cultura pueden autoreconocerse, distinguirse en el tiempo presente y reconocer la imagen que ha creado de sí, pudiendo además, descubrir orientaciones para actuar conforme o no a cómo lo ha venido haciendo a lo largo de su historia (a nivel colectivo o individual).

---

medios de comunicación de masa sino también a dispositivos digitales o analógicos para transmitir imágenes, sonidos o textos, que involucran además, un aparato social y cultural por lo cual contienen un discurso propio, hacen parte de estas “Mídias” cualquier expresión artística tradicional o tecnológica. Por otra parte, a interacción de dos o más “Mídias” se denomina “Intermedialidade”

Los debates en torno al arte como mecanismo para gestionar verdades encubiertas, y a los de la palabra y la imagen como medios creativos específicos para reconstruir lo que las sociedades han dividido (o sea, esas dichas verdades), en un intento por comprometer su alcance colectivo con la denuncia, la resistencia y la voz ausente de los protagonistas, son y serán siempre contemporáneas o inclusive, pos modernas. Lo anterior, dado a que fijar identidades legítimas implica determinar lo que se va a recordar posteriormente, y recordar involucra tener conocimiento de las experiencias pasadas que fundan esas identidades, pues de los lazos afectivos que se establezcan allí dependerán el sentido de pertenencia y autoreferenciación de los miembros de la comunidad. La escritura visual y ortográfica, son por tradición los medios que el ser humano ha usado para dejar huella de lo sucedido, de hecho, dentro de sus variedades existen los que ratifican las versiones oficiales de un acontecimiento social, así como también las que las refutan y por el contrario, reconstruyen el otro lado de esas versiones, dejando de trivializar la violencia, resaltando que algo impropio pasó y que no está siendo tenido en cuenta en la identidad pregonada por los discursos controladores del desenvolvimiento de la cultura.

Es de esta manera, en que la memoria se comprende como un elemento esencial en la edificación de nuevos pensamientos socioculturales y no vista como mera representación del pasado, aunque si como una presentación de él, sus posicionamientos críticos se hacen presentes para resistir a las falsas amnesias colectivas y a los traumas generacionales ignorados. La memoria es el camino para propender por el encuentro entre quien ha padecido la guerra y la historia heredada. Igualmente, sus modalidades de conservación permiten comunicar al público el manejo dado por el poder dominante a sus narrativas, en función de su proyecto de nación o grupo, el cual suele permitir la aparición de un “contradiscurso”, asociado a los sectores minoritarios y marginados de los proyectos señalados, que durante un periodo de justicia transicional, como ocurre en Colombia, pueden abrir la puerta para que el tiempo y el silencio no se conviertan en los argumentos paralizadores de las nuevas prácticas de recordación que poco a poco emergen y re emergen esta vez, en la esfera pública.

### 3.3 De cómo las obras visuales y literarias inspiradas en el fenómeno del conflicto consiguen potenciar narrativas memoriales

Es innegable que el arte da cuenta de la realidad y el contexto de la cual viene, sea a menor o mayor escala, directa o indirectamente, este es quizás uno de sus rasgos humanos más prominentes. Brinda nociones de, por ejemplo, cómo han sido las culturas que a ella (y por ende a sus ejecutores) les ha concernido en el trasegar histórico de la humanidad, los valores y pensamientos predominantes, la cosmovisión, la economía de la época en la que fueron ideadas sus formas y particularidades, así mismo, en el caso de las piezas palpables, el análisis de su materialidad proporciona datos acerca de las tecnologías y materiales vigentes; como dice Mirián del Egido recordando a Gayo (2005, p. 134)

Egido (2008) “Aportan un importante conocimiento acerca de materiales y tecnologías conocidas en un horizonte cultural concreto, que permiten concluir al historiador acerca del nivel de desarrollo de esa sociedad. Así, la identificación de cochinilla (*porphyrophora hameli*) y madera de Brasil (*Caesalpinia sappan*) en los colorantes de tejidos hispanomusulmanes almorávides, confirma su utilización en épocas anteriores al descubrimiento de América, fecha a partir de la que se solía vincular su uso, y con ello, una mayor influencia de colorantes orientales en la tecnología textil islámica medieval”. (DEL EGIDO, 2005, p. 134)

Cuando las invenciones impalpables, como la literaria (especialmente la de tipo realista), también con frecuencia se pueden hallar escritos con informaciones que ayudan a comprender periodos socio históricos, ideologías e incluso, gracias al uso de la descripción, imaginar lugares, sabores, olores, formas, texturas, en fin, los aspectos propios de un contexto, personaje o colectividad específica que a su vez nos permite el acercamiento a determinado (s) pasado (s) lejano (s) o próximo (s), tal como acontece en el poema *Cereté de Córdoba* del escritor colombiano Raúl Gómez Jattin, un caso en el cual el autor trata de exaltar varios rasgos y referencias del entorno caribeño circundante, por el que desde niño transitó, como el calor inclemente y los afanes de las gentes de la región, mediante de la presencia de versos como los siguientes:

Laberinto de adioses que vieron una lágrima

Sol



Tanto sol que a veces he olvidado sus noches  
Sol sobre los tejados y los transeúntes presurosos  
Pero también sombra bajo el sombrero del cielo  
Sombra en las higueras del parque  
Y a veces dulce sombra en las palabras de un amigo  
Laberinto correteado por mi niñez de siempre [...] (JATTIN, 2004, p. 44-45)

Como se ve, la dupla de ejemplos (envolviendo el de Mirián del Egido), indican tan solo un par de formatos tomados por el arte a la hora de aproximarnos a lugares u objetos, que como observadores situados en otro tiempo y lugar, no conseguimos vivenciar o tener cerca y que no obstante, pueden repercutir en nuestro presente o en el de los otros y en los valores que le sean asignados durante el mismo, por otro lado, su concepción (la del arte) es relativa en cada comunidad y periodo de tiempo, por lo que, con mucha o poca información, brinda luces de lo que fue o es importante para el mundo. Las anteriores contribuciones interdisciplinarias en donde se explora las relaciones de las comunidades con sus representaciones materiales o inmateriales además de favorecer al conocimiento histórico sugieren que hay en toda habilidad artística (material e inmaterial) un misterio, un secreto dispuesto o por lo menos algún dato a develarse tan pronto sea leído.

Entender el interior de cualquier creación se vuelve una urgencia, una necesidad impuesta por ella, aún más cuando ha emergido en el terreno del dolor, de la tragedia, de las disputas; familiares, amorosas o sociales, ya que el o los secretos a compartir esperan sin importar el tiempo, con ansias a su lector, a su intérprete, porque simboliza la esperanza de que sean atendidas infinidades de historias, de alguna u otra forma silenciadas por las dinámicas de aquellos infortunios que son igualmente parte de su medio matriz.

De hecho, hay desde músicas hasta obras teatrales, pasando por todo tipo de expresiones artísticas, basadas en tragedias familiares, existenciales, amorosas, sociales; los lienzos de Frida Kahlo o los videos, fotografías e instalaciones de la polaca Dagmara Wyskiel son al respecto, buenas muestras. Ello, me parece que se da en función de que como seres sensibles, vemos recurrentemente en el performance, el dibujo, la fotografía... una zona de

emancipación (física y espiritual) en donde es posible ser quien queramos y decir lo pensado o sentido en cuanto va siendo erigido, allí todo se puede realizar, sin importar en principio ninguna lógica, en este sentido, la o el artista es asumido como un ser constructor o reconstructor de mundos, representante de culturas, como voz de los que no han podido hablar, como un etnólogo, contador de experiencias personales o colectivas, en fin, su papel tiende a transformarse tanto como la realidad que presencia y nutre su imaginación.

Teniendo en cuenta la pureza emocional que envuelven e influyen en las prácticas artísticas y en lo que relatan, viene bien aterrizar en las relacionadas con conflictos armados, siendo una problemática que ha tocado la inspiración de muchos hombres y mujeres en todas las vertientes, y desde luego, la que concierte al estudio desarrollado en estas páginas. Las experiencias de los artistas latinoamericanos han justificado abiertamente la presencia de esa inspiración a lo largo de la historia, en la medida en que sus identidades y polisémicas culturas fueron y todavía van, constituyéndose de hibridaciones y consternaciones sociales dentro del joven continente americano.

En este orden de ideas, vale la pena afirmar que la presencia del conflicto armado en una sociedad, o en otras palabras, los enfrentamientos prolongados entre grupos o fuerzas civiles, militares, insurrectos, son un condicionante influyente en el desenvolvimiento de los colectivos pertenecientes a esa sociedad, debido al impacto masivo que ha desencadenado la constante violencia. Conceptos como “víctima”, comienzan a ganar espacio en el discurso cotidiano, aunque en ocasiones su continua presencia conlleva a naturalizar los efectos ya de por sí negativos, del condicionante. No por acaso, los sufrimientos ocasionados por los vejámenes de los periodos conflictivos y/o transiciones políticas, son materia prima de la creatividad, de ahí que, en distintos momentos, la humanidad optó por circunscribir lo que la mirada oficial no ha recogido, por lo que la actividad artística puede o no concordar con esos contenidos a la deriva. A seguir, se ejemplifica tal cuestión con algunas creaciones cuya inspiración fue la voluntad de hacer visibles hechos bélicos que quedaron registrados en la memoria colectiva e histórica de las naciones donde ocurrieron.

Los grabados realistas realizados por el pintor español Francisco de Goya durante 1810- 1815 acerca de la guerra de la Independencia Española, un conflicto bélico (que semejante al de Colombia, se dio entre dos o más grupos con políticas e intereses distintos) en contra de la invasión francesa que generó sublevaciones populares en España, reflejan la necesidad del artista de brindar más detalles de la crueldad de los sucesos cometidos por militares de ambos bandos, sobre el pueblo ibérico, luego de viajar por los lugares afectados y constatar con sus propios ojos muchas las matanzas, represiones, torturas y consecuencias.

Las imágenes de los grabados *Los desastres de la guerra*, están conformadas por figuras oscuras, cuyos trazos denotan las penurias de una temática centrada en actos aberrantes de la guerra; de este modo observamos escenas de disputas como la de la imagen número cinco, *Y son fieras* [Fig. 20], aquí, en medio de las escasas tonalidades, se puede observar un tumulto de gente, en especial a una mujer española de rostro retador, sostiene con su brazo izquierdo a su pequeño hijo, mientras con el derecho mantiene firme una lanza que usa para atacar a los soldados franceses de rostros imperceptibles quienes por su vez la atacan a ella junto a otras mujeres con espadas y escopetas.

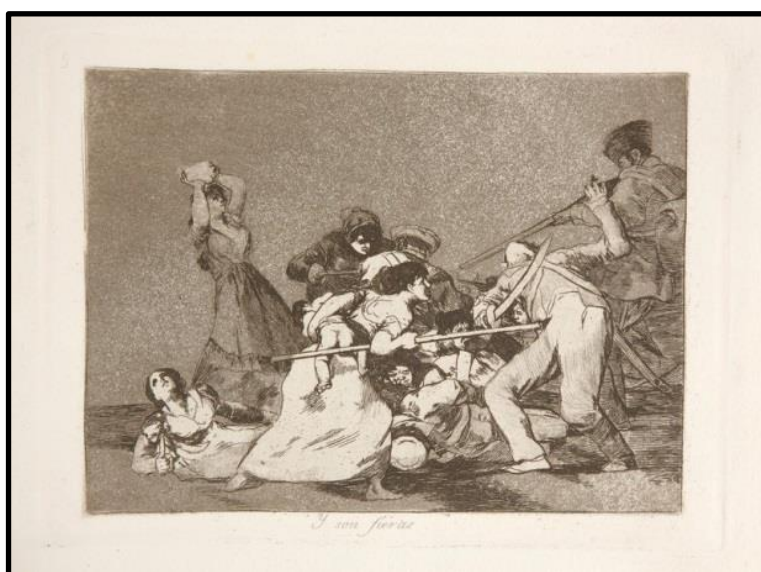


Figura 20. Francisco de Goya. "Y son Fieras" Aguada, Aguafuerte, Bruñidor, Buril sobre papel avitelado, ahuesado, 157 x 207 mm, Museo del Prado

Otro grabado impactante corresponde al número treinta y tres *¿Que hay que hacer más?* [Fig. 21], una vez más se encuentra el observador ante un momento de barbarie. Un grupo de cuatro soldados franceses, quienes a propósito, emanan cierta actitud de mando y perversión, tienen como capturado a un hombre español de cuerpo desnudo, con su cabeza sobre el piso y las piernas sostenidas a lo alto por dos de los militares; un tercer individuo presta atención a lo sucedido cerca de un árbol, mientras el cuarto, de espaldas, con su espada da inicio a lo que parece la castración del sujeto o sino, una especie de mutilación, teniendo en cuenta que en otros grabados de la misma colección, el artista muestra imágenes de fragmentos corporales o cadáveres, lo cual me hace pensar que este momento podría ser uno previo a los narrados en aquellos otros grabados.



Figura 21. Francisco de Goya, 1810-1814, *¿Qué hay que hacer más?*, Aguada, Aguafuerte, Bruñidor, Butil sobre papel avitelado, ahuesado, 157 x 207 mm, Museo del Prado

El trabajo de Goya, al menos inicialmente, no se refiere ni a hechos ni a personajes puntuales, si bien el contexto, los lugares y el período histórico en el que están configurados los protagonistas de las imágenes existen y ocurrieron (es más, el propio artista visitó los lugares y vivenció el período), su idea gira en torno a la capacidad humana de actuar con total crueldad, aún más, cuando las circunstancias sociales son propensas un ambiente bélico para argumentarlo. Es de conocimiento común, que el artista se sitúa el ámbito de la crítica a las confrontaciones

fomentadas por las personas con poder (posibles héroes), y a dicho sentimiento de maldad que puede despertarse en los seres humanos, al cuestionar la realidad por la que estaba atravesando su país sin caer en la propaganda ni mucho menos en ningún tipo de exaltaciones patrióticas, la visión independiente que permea sus dibujos arremete contra aquellos que no padecen la angustia de la guerra por el que han pasado o han vivido la mayoría, ni tampoco sus consecuencias, las cuales en el caso tratado, Goya resume en trastornos o degradaciones sociales como la prostitución, la hambruna y el desplazamiento forzado, en suma, en la carencia de solidaridad y aprecio por el otro.

Un ejemplo interesante, es también el del conjunto de imágenes denominado *Lament of images* (2002) [Fig. 22], del chileno Alfredo Jaar, reconocido por abordar coyunturas sociales, geopolíticas y los conflictos sociales cuyas imágenes se convierten muchas veces en objeto de consumo y espectáculo mediático. Normalmente crea obras que mixturan video, instalación, teatro y fotografía, el conjunto de obras agrupadas en “Proyecto Ruanda” (1994-200), es una de ellas. “Proyecto Ruanda”, nace de la experiencia que tuvo Jaar en Ruanda con el genocidio tutsi ocurrido allí por milicias de la etnia hutu, y que cobró la vida de alrededor de un millón de personas.

Compuesto en su mayoría por fotografías y textos, con este trabajo el artista busca romper con las convenciones de la victimización que usualmente aplican los medios periodísticos, logrando dos cosas importantes: primero, que el espectador, haciendo uso de sus interpretaciones se involucre más con las imágenes que tiene en frente y las escasas palabras que las acompañan y segundo, la más relevante para Jaar, es cuestionar la indiferencia de las potencias mundiales y el por qué no hicieron nada para detener este episodio en el continente africano.

Una de las obras, *The Eyes of Gutete Emerita* (1994-2000) [Fig. 3], consiste en unión de dos cajas de luz que presentan primeramente un texto que dice: Un domingo por la mañana, en una iglesia de Ntarama, cuatrocientos tutsis fueron asesinados por un escuadrón de la muerte hutu. Gutete Emerita, de 30 años, estaba en misa con su familia cuando empezó la masacre. A Tito Kahinamura, su marido, y a sus dos hijos, Muhoza y Matirigari, los mataron a machetazos en su presencia”. Este texto desaparece y surge otro, con el

siguiente mensaje: “Por alguna razón, Gutete pudo escapar con su hija Marie-Louise Unumararunga. Tras pasar varias semanas escondida, Gutete ha vuelto a la iglesia del bosque. Cuando habla de la familia que ha perdido, hace gestos hacia los cadáveres del suelo, descomponiéndose bajo el fuerte sol africano”. Este texto también se disuelve, y es reemplazado por una frase: “Recuerdo sus ojos. Los ojos de Gutete Emerita”, que se sostiene por segundos y luego, de repente aparecen por un corto momento los ojos de Gutete en un primerísimo plano.



Figura 22. Alfredo Jaar, 1994-2000. Los ojos de Gutete Emerita. Proyecto Ruanda. Instalación.

Fuente: <http://sammlung-zimmermann.com/collection/alfredo-jaar-the-eyes-of-gutete-emerita-2/>

Por otra parte, la instalación *Real Pictures* (1994-200) [Fig. 23], consiste en la organización de varias cajas negras que llevan dentro una fotografía, pero externamente presentan un recuadro que describe momentos, personas, sitios que presenciaron o fueron elemento testimonial de la tragedia de Ruanda. La idea es que el espectador lea las descripciones sin ver las fotos, pues las cajas se repiten tantas veces que lo obligan a determinar qué parte del ejercicio en sí, les afecta más: el impacto del trabajo escrito o la imagen "imaginada". Desde su mirada, Didi-

Huberman, concibe este trabajo como una manera en la que por medio del arte, se puede controvertir la desinformación que cada vez más rodea las realidades sociales, aseverado:

“El artista no *renunció* a las imágenes, no dejó de fotografiar, revelar e imprimir estas imágenes, pero *introdujo* una cuestión relacionada con lo que él llamó la “calidad de la formación” (*information quality*) que uno no debía conferirles: otra manera de expresar que este trabajo responde efectivamente a la preocupación de generar un “arte de la contra-información”, basado en una aguda crítica de la desinformación que nos rodea”. (HUBERMAN, 2012, p. 39)

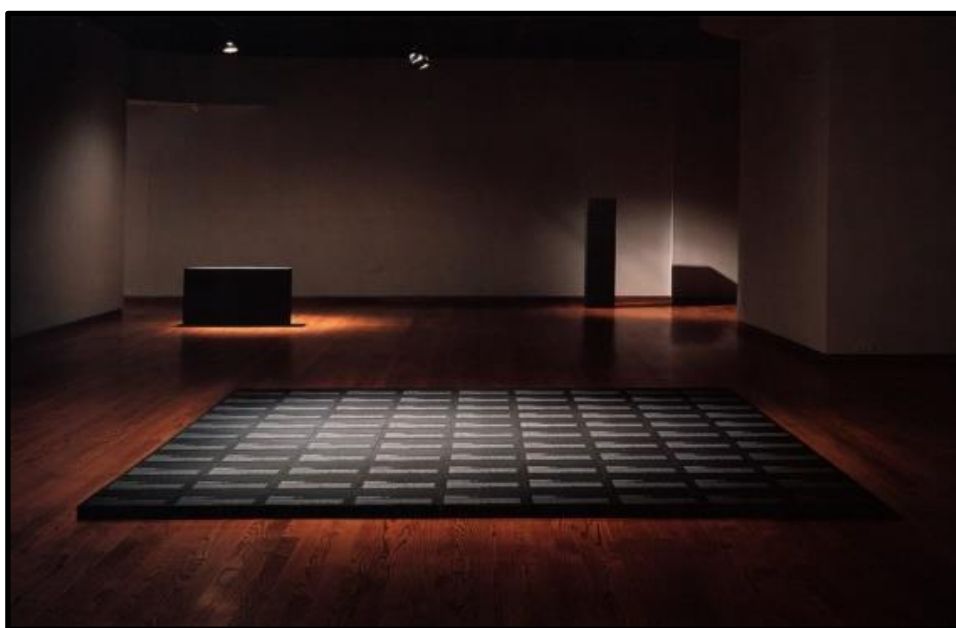


Figura 23. Alfredo Jaar, 1995, Real Pictures. MOCP, Museum of contemporary photography at Columbia College Chicago. Fuente: <https://universes.art/es/magazine/articles/2012/alfredo-jaar/photo-tour/berlinische-galerie/04>

Basada en las ideas de Huberman, me parece que las temáticas que movilizan a Jaar son el consumo de la información sin conciencia, pues pareciera que constantemente se nos insinuara a los miembros de las distintas sociedades, que en las imágenes circundantes en el mundo, ya todo está dicho. El arte en general no es ajeno a este efecto de los *Mass Media*, dado a que así como nos induce a denunciar y reflexionar, puede inducirnos a lo contrario, a asumir el mundo

de la forma íntegra en que nos lo esboza, en otras palabras, de forma cruda, sin ofrecernos más verdades o puntos de vista.

La estética del chileno se enfoca en las luchas modernas, ligadas a la tecnología, los medios de comunicación en resonancia con sus narrativas dominantes (políticas, morales, sexuales, etc.), que anhelan mostrar la vida o el mundo, siguiendo un discurso ligero, de comprensión sencilla, en ocasiones fácil de olvidar y sin tanta profundidad. El trabajo acerca de Ruanda, es decir, la inmensa cantidad de registros que lo integran (presencia y ausencia de fotografías y/o recursos retóricos) conducen al observador justamente a contemplar muchas imágenes no violentas de un evento claramente cruel, e inicialmente sin reacciones internacionales, al punto de llegar a la saturación de informaciones, porque la voluntad del artista es la de contar lo más completamente posible lo que pasó, sin caer en lo explícito, ni en el morbo, ni representaciones atroces, para alcanzar una verdadera conmoción del público sin caer en el sensacionalismo, porque, de alguna forma, ese ya sería uno de los quehaceres de los medios de comunicación en general. La postura serena de Jaar, da más cabida a la imaginación y a las conclusiones personales de quien contempla la obra, lo cual contrasta un poco con la de otros artistas como Doris Salcedo, que como se verá más adelante, por el contrario, ve esencial conmocionar al público partiendo de la narración o exaltación de momentos particularmente dolorosos.

Formular una estética novedosa a veces conlleva a hacer partícipes del proceso de creación, a uno o más recursos artísticos, sin que ello reste preponderancia al sustrato personal que caracteriza a los trabajos con altas cargas de intimidad. Con este objetivo, la intertextualidad es un mecanismo retomado por algunos artistas, el cual, enlaza dos o más unidades (producciones) de áreas distintas y materiales disímiles (incluyendo la visión de los creadores), con la intención de elaborar una nueva obra polisémica que emane códigos y lecturas ligadas al mensaje que desea enviar. De acuerdo con esta definición, en el siguiente ejemplo, los textos o unidades artísticas a relacionar provienen puntualmente del campo escultural y el literario.

La artista colombiana Doris Salcedo, destacada por rescatar en sus producciones, elementos sobrevivientes al dolor de las víctimas del conflicto interno



en Colombia, busca además destacar injusticias cometidas, memorias en peligro, el duelo y la fragilidad del ser humano; así, ha convertido objetos personales (piedras, ropas, armas, entre otros...) de quienes han adolecido directamente el conflicto o han subsistido, en materiales compositivos de sus creaciones.

Sin embargo, una particularidad de su trabajo es que esas creaciones son resultado de procesos de indagación académica, social, cultura y consecuentemente de un trabajo de campo, ejecutados por ella misma, a los cuales les añade la convivencia y acercamientos profundos con los afectados. No obstante, el proceder intertextual de Salcedo nace de su interpretación personal de la obra poética del rumano Paul Celan, cuyo contenido se tornó ingrediente extra a añadir en la preparación de varias de sus obras, pues es una lírica que nace de la angustia colectiva (de la que hizo parte el poeta). Los escritos de Celan surgieron de sus recuerdos nostálgicos, los cuales recogen las vivencias que tuvo en los campos de concentración donde violentaban judíos, las imágenes de los trabajos forzados que les imponían y desde luego, las muertes violentas e inhumanas ejercidas por los nazis y dadas en el marco de la segunda guerra mundial; un período que marcó su vida y lo motivó a escribir luego de su terminación en 1945.

De la asimilación de los poemas *Compulsión de Luz* y el sentirse identificada con la presencia de lo traumático en la vida y obra de Celan (como se sabe en Colombia todos, a mayor o menor escala hemos padecido la guerra que allá ha imperado por tanto tiempo) se fueron consolidando los tres trabajos inseridos en la serie *Unland* (1995-1998) [Fig.24] *The orphan's tunic (La Túnica del Huérfano)*, *Irreversible witness (Testigo Irreversible)* y *Audible in the mouth (Audible en la Boca)* Trabajos que rescatan el tema del trauma y el desconsuelo dejado por la ausencia de un ser querido a causa de los combates dados entre ejército y guerrillas, a través de la presencia de objetos cotidianos que denotan pérdida y al mismo tiempo la sobrevivencia de recuerdos, que han sabido llegar hasta el presente precisamente gracias a esa materialidad, que a su vez es rastro de personas y hechos muchas veces anónimos.



Figura 24. Doris Salcedo, 1995-1998, Unland, Mesas de madera, seda, metal, cabello humano e hilo, 90 x 245 x 80 cm, 800 x 750 x 3150 mm, 111.8 x 248.9 x 88.9 cm Museum of Contemporary Art Chicago, Fuente: <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/un>

Es más, la obra *La Túnica del Huérfano* [Fig. 25], está basada en

[...]”La experiencia de la muerte violenta de la persona amada, por cuanto quien queda sigue los rastros y se comporta ante ellos “como si quedase terreno libre para un acontecimiento” que no habrá de darse: que las huellas acontezcan en su fundamento. Y este dolor es un dolor que se manifiesta en el silencio o en la quietud, tal y como lo hace explícito la niña en cuyo caso está basada *The Orphan’s Tunic* (1997): ella fue testigo del asesinato de su madre, razón por la cual desde ese momento no quiso ponerse otro vestido que aquel que su madre le había hecho días antes de su muerte”. (GUERRERO, 2007, p. 20)



Figura 25. Doris Salcedo, 1995-1998, Detalle de The orphan's tunic.  
Mesas de madera, seda, cabello humano e hilo, 90 x 245 x 80 cm,  
Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación bancaria "La Caixa".  
Fuente: <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works>

De hecho, posee en su composición, así como las otras dos obras, la unión de dos mitades de dos mesas diferentes de madera, que le brinda desproporción y desnivel a la pieza, además de una especie de tejido entre seda y pelo. Con esta propuesta, los espectadores pueden interpretar la adhesión por parte de la colombiana, a los significados formulados por Celan (1997) en estos versos:

Lo cabalgó la noche, él había vuelto en sí,  
la túnica del huérfano fue oriflama,

no más extravíos,

lo cabalgó en derecha—

Como si, como si, colgasen de la alheña las naranjas,

como si no vistiese más ropaje

que su

primera

piel

alunarada

salpicada de misterio.

El ejercicio intertextual aquí, insinúa un dolor latente, vislumbrado en la repetición de un hábito (muchas veces percibido como una acción más comunicativa que cualquier verbalización de los sentimientos), evidentemente, de ponerse día a día mismo vestido (túnica) confeccionado por su madre asesinada. La ausencia es tema central, la niña (que hace las veces del huérfano aludido en el poema) entrevistada por la artista, ha lucido inconscientemente el vestido como queriendo mantener viva simbólicamente a su madre, mientras pareciera que también homenajea su memoria, sin resignarse a su no presencia al no admitir todavía la muerte del ser amado y de esta manera, la terminación de un duelo personal.

Como se ve, el camino trazado por la violencia y los conflictos que la regularizan, llaman poderosamente a muchos de los artistas vinculados o no a estos fenómenos, la muerte y el rol de quienes sin culpa la experimentan o testimonian de una u otra forma son elementos que la creatividad toma con el propósito de materializarse, porque integran igualmente la realidad en la que se desenvuelve. Por eso, frecuentemente, la música, la poesía, la escultura el teatro o la fotografía, prefieren dedicarse a hablar de asuntos que en sus orígenes no les competían del todo. El amor, las pasiones, los sentimientos de agrado por la belleza de la naturaleza o el cuerpo humano ya no son su prioridad sencillamente porque de ser así, se estaría escapando e ignorando lo que verdaderamente sucede en el mundo y en efecto, el diálogo entre artista, obra y público estaría distorsionado por la falta de referentes en común, ya que preponderarían roles más ornamentales por parte de la obra y de espectador inconsciente por el lado de sus intérpretes.

En vista de que la idea es retomar las expresiones artísticas variadas de territorios que en algún instante han convulsionado conflictivamente, América Latina se torna un espacio imposible de ignorar en tal asunto. Si bien, como fue acentuado previamente, el continente africano tampoco ha sido ajeno a las masacres, a la colonización junto con su proceder agresivo, a las guerras, ni a la segregación ni a las consecuentes injusticias sociopolíticas, artistas locales y extranjeros vuelcan sus producciones hacia cuestiones procedentes de esos asuntos de carácter social, en este orden, el ejemplo próximo la voz de la literatura se sustenta en la violencia y la

crueledad, esta vez para hacer memoria de nuestra historia y resaltar parte de la riqueza perdida de nuestra cultura americana.

El poema *Amor América (1400)*, del reconocido chileno Pablo Neruda, el cual hace parte del poemario *Canto General* publicado primeramente en 1950, y cuyo propósito es el de contar un poco el origen de Latinoamérica dándole un toque de narración épica. *Amor América (1400)*, es una producción abierta, es decir, carece de estructura formal en cuanto a ritmo, rima y/o número de versos, que pretende tocar el tema de la colonización española y sus efectos sobre la pureza étnica de las poblaciones indígenas que habitaban el continente, ahora conocido como América, junto con la pureza de las tierras y los paisajes, en las que ni las enfermedades tenían previa existencia.

Ahora bien, el poeta coloca la colonización como un suceso intranquilo y cero consensuado, debido a la sed de poder político y económico de sus líderes. Por ello, deja en claro que las mudanzas padecidas por estas tierras estuvieron permeadas por actos de violencia inclemente; asunto de conocimiento histórico general, puesto que, como es sabido, hubo por el lado del colonizador europeo, asesinatos y violaciones de todo tipo, así como humillaciones y desprecios por las lenguas nativas, las tradiciones, las cosmovisiones, políticas, en fin, por todo lo que conformaba la organización social predominante en las que para ellos, eran tierras nuevas. Sustento estas líneas con las estrofas a seguir:

Antes de la peluca y la casaca  
fueron los ríos, ríos arteriales,  
fueron las cordilleras, en cuya onda raida  
el cóndor o la nieve parecían inmóviles:  
fue la humedad y la espesura, el trueno  
sin nombre todavía, las pampas planetarias.

El hombre tierra fue, vasija, párpado  
del barro trémulo, forma de la arcilla,  
fue cantaro caribe, piedra chibcha,

copa imperial o silice araucana.

Tierno y sangriento fue, pero en la empuadura  
de su arma de cristal humedecido,  
las iniciales de la tierra estaban escritas.

Nadie pudo

recordarlas después: el viento  
las olvidó, el idioma del agua  
fue enterrado, las claves se perdieron  
o se inundaron de silencio o sangre. . [...]

(NERUDA, 1950, p. 1-2)

Neruda, comienza su poema fundando imágenes melancólicas de lo que fue y lo que es ahora, en materia de naturaleza, la flora y vegetación su tierra materna, es decir, de la pérdida de la pureza terrenal de América. En fragmentos como / Tierno y sangriento fue, pero en la empuadura/ de su arma de cristal humedecido,/ las iniciales de la tierra estaban escritas/, enfatiza en la imposición destructora de los españoles que, una vez llegaron inusualmente, no respetaron ni el ecosistema al que llegaron ni a sus habitantes, sino que con sus armas poderosas los contaminaron a ambos, e incluso rompieron su vínculo natural (el sustantivo “cristal” para mí, lo indica), al punto de aniquilarlos porque fue el destino previamente asignado por ellos.

Ahora, los versos, /Nadie pudo/ recordarlas después: el viento/ las olvidó, el idioma del agua/ fue enterrado, las claves se perdieron/ o se inundaron de silencio o sangre/, se refieren a la identidad agredida, resquebrajada, y de la misma manera que la naturaleza, intoxicada con ideas ajenas, al punto de erradicar los pensamientos innatos, de las posteriores generaciones, las cuales hoy en día concebimos como identidad, los valores resultantes del choque cultural. Esos valores, muchas veces, nos hacen olvidar la inmensa cantidad de aborígenes, mejor dicho, de ancestros, que murieron por pertenecer a un grupo diferente al europeo, otros por luchar contra la invasión o sencillamente por intentar salvar su vida y la de los suyos.

El poema, muestra otra forma de referenciar poéticamente la violencia que tanto ha imperado en nuestras culturas, si bien es un inminente homenaje a América Latina, a lo que fue y lo que tuvo, también destaca que de no haber ocurrido ese sufrimiento y muertes inhumanas, la identidad del chileno, que dialoga con la mía y de todos los latinoamericanos en general, no existiría. En este sentido, se lamenta con tristeza la identidad perdida e irrecuperable, la que no conocimos y se valora la que heredamos desde entonces, pese a la sangre y el dolor latentes en el desenvolvimiento de Hispanoamérica como región.

Por su lado, la guerra interna como asunto recurrente en el arte colombiano muestra infinitas formas de violencia, posiciones ideológicas fuertemente confrontadas y su subsecuente eco destructivo, por lo que vendrán a continuación un par de ejemplificaciones literarias que profundizan y muestran objetivamente situaciones de conflicto; algo que en sí forma parte de todas las realidades latinoamericanas, y que al ser tan aparentemente “usual” en nuestros procedimientos, merece ser siempre cuestionado e indagado.

En Latinoamérica y en el mundo, el arte literario y el visual, suele remitir al público a momentos complejos, a veces no tan ficticios, porque así es esta tierra, impredecible; sus problemáticas sociales, como la de la violencia camuflada en diversos tipos de conflicto, la de la desigualdad, la pobreza, el abuso por parte de los grandes centros, la corrupción, entre muchas otras, llaman la atención de los artistas, para que con sus esfuerzos creativos revelen y debatan el impacto sobre las sociedades locales, así, como diría Frederico Morais, “pensarían nuestra realidad” (MORAIS, 1979, p. 13) y como humanos nos conoceríamos de adentro hacia afuera, puesto que los ejercicios artísticos de cada contexto estarían conectados con los hechos más próximos. Sobre la violencia en dichas expresiones, su presencia ha estado en la historia desde siempre, porque sigue vigente en la cara instintiva que aún conserva nuestra especie, más no por eso es justificable, menos aun cuando atenta contra otras personas, porque es ahí donde llegan los artistas a denunciarla.

### **3.4 El conflicto armado colombiano en el marco de la creación pictórica y literaria**

De acuerdo con lo que he desenvuelto hasta este punto, es lógico considerar que, en Colombia, casi que, por tradición, los ejercicios creativos se adhieren continuamente al tema de la guerra para dar rienda suelta a su mensaje, debido a que el pasado y el presente de los colombianos han estado acobijados por su sobra y dominio. Previamente, las menciones a Doris Salcedo dieron nociones acerca de la materia, y así como los ejemplos literarios y plásticos también atrás nombrados, la proximidad que tienen sus obras con la realidad es irrefutable, por más que los hechos tomados de esta no lo parezcan. En este orden de ideas, voy a concentrarme en reflexiones dedicadas al por qué los artistas locales han vuelto comunes, ahondar en la crueldad, violencia, discriminación y desigualdad propias del conflicto armado que ha sacudido por más de medio siglo al país, teniendo en cuenta que es el territorio y el ámbito ceñidores de las líneas de esta tesis.

El inicio del proceso de paz firmado en 2016 de la mano de su bandera de la reconciliación, marcaron el camino más reciente para llegar a la comprensión de nuestra historia contemporánea, este ejercicio introspectivo implica una revisión crítica de las experiencias externas e internas que involucren o estén permeadas por el conflicto señalado. De ahí que, el discurso de la memoria se haya afianzado más en Colombia ahora, “No como una experiencia del posconflicto, sino como factor explícito de denuncia y afirmación de diferencias. Es una respuesta militante a la cotidianidad de la guerra y al silencio que se quiso imponer sobre muchas víctimas”. (CNMH, 2013, p. 13)

Para emprender las reflexiones en torno de tal respuesta, la actividad artística plástica de Óscar Villalobos Forero es un prelude acertado que nos aproxima a la contemporaneidad, pues es un artista joven que nos da luces del panorama actual del arte en Colombia. Villalobos Forero es oriundo del departamento de San José del Guaviare, un territorio selvático, fronterizo con Ecuador y fuertemente perjudicado por la violencia armada y todos sus efectos, por lo cual los índices de pobreza, narcotráfico e inseguridad han sido por décadas altos, razón que lo condujo a repasar en la vistosidad de las tonalidades de sus lienzos,



uno de los efectos más padecidos por los colombianos, el desplazamiento forzado interno, además sus dinámicas de funcionamiento.

El grupo de telas tituladas *Tierra Móvil*, ya de por sí el título deja entrever su tema principal, el desplazamiento; visa exhibir cómo esta agresión de lesa humanidad marcó el principio de la nueva vida (adquirida involuntariamente) de miles de migrantes nacionales, hoy en día circundantes o habitantes en las regiones del país, ello fue algo experimentado en carne propia por el pintor e hizo que adquiriera dos roles determinantes en su vida, el de artista o productor, si lo queremos poner en términos de Benjamín, y el de víctima, permitiéndose no únicamente “denunciar, impugnar o resistir, sino también mostrar la dignidad, la esperanza, las luchas y la complejidad de quienes sobrevivieron a la barbarie” (PRIETO, p. 12. 2017). Al contemplar las imágenes de *Tierra Móvil* ya deteniéndome en un análisis más interpretativo, las primeras impresiones las recibo de los colores empleados, verdes, amarillos, grises, rojos, etc, en tonalidades llamativas que me denotan vivacidad, sin embargo, al comenzar a leer lo que las imágenes cuentan dicha vivacidad pasa a un segundo plano debido a lo fuerte de sus mensajes y lo mucho que representan acerca de lo acontecido conflictivamente en Colombia.

Por ejemplo, una de las pinturas exhibe a un paramilitar [Fig. 26], es decir, a una persona adscrita un grupo armado ilegal de tendencia derechista, sosteniendo una motosierra (un instrumento usado por el grupo para torturar y cercenar a sus víctimas, como método de guerra, pues facilitaba la eliminación de cadáveres que podrían ensanchar la cifras de muertos del conflicto) en medio de la selva, cuya espada ensangrentada me sugiere que el personaje acabó o aún se encuentra mutilando a alguien, indiscutiblemente un hecho horroroso pero verídico. Villalobos consciente de la alta actividad paramilitar de su tierra, trata de revelar los motivos que condujeron a muchísimos campesinos, líderes sociales, policías, defensores de derechos humanos y pobladores civiles en general, de zonas alejadas del centro del país como el Guaviare, a abandonar solos o con sus familias sus tierras, hogares, fincas, en fin, su localidad.

El motivo mayor es el hecho de municipios e inclusive departamentos, se volvieron zonas invivibles, donde las guerrillas de derecha e izquierda, se atacan entre sí, atacaban al estado, al gobierno, quienes también arremeten contra ellas o

las apoyan, además eso también incidió en que esas fuerzas beligerantes se apropiaran y dispusieran de tales lugares, pues pareciera que para este último (el estado) solo existieran ellos, los grupos al margen de la ley y el lugar del que disponen (departamento, municipio, corregimiento...), fuera un campo de batalla, y no parte de sí.



Figura 26. Óscar Villalobos, 2014, Tierra Móvil, Óleo sobre Lienzo, medidas desconocidas. Fuente: <https://eltiranosauriodigital.co/2016/06/30/desplazados-a-traves-de-la-pintura/>

Según el curador Eduardo Serrano (2014),

“Su obra responde a una conciencia alerta a los avatares propios del mundo actual, y constituye una aguda expresión de su momento y circunstancias. Pero los alcances simbólicos y conceptuales de su obra trascienden lo aledaño y lo local, para señalar acaecimientos, inquietudes y problemáticas de vigencia global, lo cual convierte su trabajo en uno de los más pertinentes y de más amplias repercusiones en el panorama del arte colombiano contemporáneo” (SERRANO, 2014)

A la presencia del fenómeno del desplazamiento forzado en su producción plástica, el joven le yuxtapone dos componentes personales, primero que él es un desplazado de su tierra porque tuvo que ser enviado por su familia a

ciudades más alejadas de la guerra, en virtud de haber sido anunciado su reclutamiento por parte de guerrilleros llegando a su adolescencia, cuestión que no tenía vuelta atrás<sup>32</sup>, y segundo, su paso por instituciones de educación superior pulieron su antigua inclinación por el acto de pintar e hicieron que contrastara en sus cuadros la exuberancia del bosque en el que creció, que representa la periferia de la que muchos otros colombianos de otras localidades huyen porque así se lo exigen las dinámicas del conflicto, con la urbe repleta de anónimos, la ciudad con aparente oportunidad para todos, es allí donde no predominan los colores de naturaleza sino los tonos grises del humo, los tonos opacos del clima y de la contaminación, afirma Villalobos [...] “Llegan todos los residuos sociales de la guerra. La gente llega a la periferia en donde se encuentran realidades políticas bien particulares y una violencia silenciosa: calles sin pavimentar, fronteras invisibles, venta de drogas. Trabajo con cada una de las problemáticas en las que he vivido”<sup>33</sup>.

Si retomáramos los postulados de Walter Benjamín, diría que calidad de su obra radica en la manera en que, parafraseando a la entrevistadora Lucety Carreño, con su arte Óscar Villalobos “batalla la violencia” y destaca a esos hombres y mujeres que llegaron a las ciudades en búsqueda de oportunidades, fundamentalmente, aquellos que siendo desplazados, prefirieron por ser vendedores ambulantes o recicladores para vivir de la informalidad e igual los que tienen pudieron generar un micro negocio o empresa, y que abundan en los centros de esos centros... dando la impresión de que siempre han estado ahí y por lo tanto pasan como desapercibidos para quienes no lo han vivido, o peor, desconocen casi completamente esta gran problemática social.

Por otro lado, con miras a cerrar este apartado, se culmina haciendo mención de una de las estrategias que el arte de la palabra en Colombia ha ejecutado para hacerle frente al conflicto armado, basado en la posición del productor literario, quien no busca enseñar más si promover el debate inspirándose, así como Villalobos, en sucesos verídicos, en algún momento convergentes con lo creado por otros artistas, teniendo en cuenta que es natural y común el apareamiento de códigos, símbolos y/o convenciones relativas al conflicto

---

<sup>32</sup> Información extraída de la entrevista hecha por Plinio Apuleyo Mendoza del periódico “El Tiempo” a Óscar Villalobos. Ver fuente en la sección “Referencias”

<sup>33</sup> Entrevista: Óscar Villalobos: la guerra se apaga y el arte fluye, de Lucety Carreño. Ver fuente en la sección “Referencias”

armado...el país que comparten es el mismo. Basada en tales palabras, se propone pensar en el ejercicio escritural de Jorge Eliecer Pardo, un poeta cuyas letras germinan la memoria, el duelo, angustias y sentimientos a flor de piel, llevando a los lectores a inmiscuirnos personalmente con el relato y a veces a identificarnos o tal vez a compadecernos de lo vivido por los personajes, tal como suele pasar muchas veces cuando los escuchamos en la vida real.

Por ello, el cuento *Sin nombres, sin rostros ni rastros*, adjunto en las selecciones *Cuentos del Tolima, antología crítica* (2011) y *Los Velos de la Memoria* (2014), ganador además del Premio Nacional de Cuento sobre Desaparición Forzada en 2008, narrado en primera persona por una de las víctimas y a su vez protagonista del mismo, detalla casi de manera poética cómo en la intimidad de una colectividad colombiana, se le hace frente al dolor causado por la pérdida de un ser querido en cuanto se reivindica a algunos de los miles de NN (No Name) que ha ocasionado la guerra. El relato lo da la voz de una madre que narra como

“Ella y otras mujeres recogen de un río fragmentos de cuerpos mutilados para cocerlos, darles sepultura y llorarlos como si fueran sus propios muertos. Cada cuerpo salvado del olvido y la corriente es la suma de otros, como una suerte de Frankenstein. Las mujeres tejedoras de cuerpos proyectan en ellos a sus esposos, hijos y hermanos”. (GAITAN, MONROY Y ROMERO, 2018, p. 72)

Esta historia, a mi modo de ver, y dado que no se especifica el espacio de los acontecimientos, tiene bastantes puntos en común con una particular costumbre en Puerto Berrio, un municipio antioqueño poseedor de un pequeño puerto de pescadores, sobre el río Magdalena, el más extenso de Colombia, que por décadas acostumbró a sus habitantes a la llegada diaria de cadáveres (torturados por algún grupo armado) completamente inidentificables, los cuales fueron recogidos por ellos y sus familia para ofrecerles oraciones, flores, sepulcro e incluso una identidad, en otras palabras, una especie de sepultura, en función de esos cuerpos ser para algunos, el recuerdo de seres queridos eliminados o desaparecidos por el conflicto que los aniquiló a ellos también, para los otros es un gesto de aprecio por estas personas y su sufrimiento. En su cuento, Pardo homenajeando especialmente a las mujeres, logra que la narradora describa esta costumbre así:

“Como a mis hermanos los han desaparecido, esta noche espero a las orillas del río a que baje un cadáver para hacerlo mi difunto. A todas en el

puerto nos han quitado a alguien, nos han desaparecido a alguien, nos han asesinado a alguien, somos huérfanas, viudas. Por eso, a diario esperamos los muertos que vienen en las aguas turbias, entre las empalizadas, para hacerlos nuestros hermanos, padres, esposos o hijos. Cuando bajan sin cabeza también los adoptamos y les damos ojos azules o esmeraldas, cafés o negros, boca grande y cabellos carmelitas. Cuando vienen sin brazos ni piernas, se las damos fuertes y ágiles para que nos ayuden a cultivar y a pescar. Todos tenemos a nuestros nn en el cementerio, les ofrecemos oraciones y flores silvestres para que nos ayuden a seguir vivos porque los uniformados llegan a romper puertas, a llevarse nuestros jóvenes y a arrojarlos despedazados más abajo para que los de los otros puertos los tomen como sus difuntos, en reemplazo de sus familiares". (PARDO, 2011, p. 17)

Independiente del grado de precisión del relato con la costumbre de los pobladores del municipio, lo interesante radica en que prácticas de ese tipo, ritual, ayudan a mitigar dolores e incertidumbres en la medida en que tales personas tampoco han sabido del paradero de los parientes perdidos en zona de violencia, como lo es Puerto Berrio. La configuración de la narrativa y el lenguaje muestra al lector una tentativa de duelo del que empieza a ser parte, sin acudir a melancolías o a victimizaciones, pues se busca el deshago y la liberación, al menos parcial, del peso de la pérdida y lo difícil que es convivir con ella, mediante la solidaridad entre actores del conflicto, mismo cuando uno de los dos se encuentra muerto.

Existe otro elemento que cabe exaltar de la producción literaria de Jorge Eliecer Pardo, son sus evocaciones a la memoria, en especial la no oficial, asunto ya abordado por él en otros cuentos, no con ánimo de denunciar sino de verbalizar a los que llevan años sin poder contar sus versiones de los hechos, la solemnidad de las palabras y tonos empleados, nos hace estar frente a situaciones de respeto que merecen, deben y necesitan quedar registradas, pues dejarlas pasar por alto u olvidarlas es alimentar el olvido y a la impunidad, otra de las grandes luchas de la mayoría de colombianos. Para los profesores Jorge Ladino Gaitán Bayona, Leonardo Monroy Zuluaga y Nelson Romero Guzmán, el oficio de la literatura en contextos como el colombiano va más allá de la sangre, las cifras y lo promovido por los medios de comunicación, pues ella proporciona al lector la posibilidad de sumergirse en el pensamiento, las emociones y los recuerdos profundos de los afectados, estén vivos o muertos.

“Ante el peligro de escamotear la memoria cuando esta se reduce al entretenimiento, queda siempre la posibilidad de que la literatura asuma el pasado y la historia con rigor ético y estético. Es ahí cuando toman

relevancia la Nueva Novela Histórica, los relatos donde se presenta la metaficción historiográfica, las autoficciones, entre otras posibilidades.

Quizás, en un buen cuento o una aguda novela, los muertos y las heridas de un país se sientan más allá de la sangre y las lágrimas. Importen por la forma como el narrador explore los estragos, melancolías y dramas heredados a los sobrevivientes". (GAITAN, MONROY Y ROMERO, 2018, p. 53)

Como acontece en otras expresiones artísticas, las imágenes equilibradas o de apariencia tranquila, sujetas a la tema de la violencia, no son siempre señal de que su contenido lo sea, el ser explícito no es el camino que todos los artistas toman, gracias a los poderes de su creatividad una escultura, una canción, un poema, o cualquier obra, en su interior puede impactar más que un color pastel o una palabra armoniosa, eso es debido también a las experiencias o cuan tanto se apropie el artista de aquel asunto (o sea, que tanto se comprometa políticamente), en el caso de Colombia noto que es común que sus artistas trabajen desde hechos, efectos o consecuencias de determinados momentos, prolongados en el tiempo y eso ya es una señal de que como público nos encontramos con manifestaciones de trasfondos históricos aún inconclusos, o trasfondos históricos ilegítimos, ya que algunos existen gracias a la memoria de las generaciones que la han sabido preservar en la memoria de sus grupos.

Para finalizar, y a propósito de "memoria", esta se ha convertido en un eje intertextual entre las diversas artes en Colombia (como se observará, dada la huella persistente del conflicto y consecuencias en su desenvolvimiento como país), sobre todo porque regularmente se ve que uno o más lenguajes artísticos abordan un mismo, circunstancia, suceso o actor del conflicto armado, que como escribí, genera polisemia, por lo tanto así como encontramos relatos oficiales con su versión no oficial, y viceversa, hallamos en el medio artístico infinitas maneras de representar aquellos relatos, que ayudan a obtener otras visiones, significados y percepciones innatas de la sociedad colombiana, por consiguiente, en el próximo capítulo trataré de indagar teóricamente en el por qué, la pintura y la escritura literatura, son dos formas complementares de comunicar un mismo mensaje, pues la primera me conecta con lo simbólico, con lo visual, mientras la segunda con las emociones y lo subjetivo; y ya que los objetos a estudiar corresponden a esos ámbitos vendrá bien deliberar un poco a partir de su papel como textos.

#### **4. Capítulo IV**

##### **Revisando representaciones de tragedias ocurridas en el conflicto armado colombiano.**

##### **Interpretación de obras con potencial memorial a partir de una propuesta poética y una propuesta pictórica**

La finalidad de este apartado gira en torno al análisis interpretativo de un conjunto de poemas escritos por la autora colombiana Mery Yolanda Sánchez y un conjunto de dibujos y pinturas elaboradas por el pintor Fernando Botero, también colombiano, cuyos contenidos remiten a temáticas y momentos vividos por víctimas del conflicto armado, que aunque en su tiempo de origen pasaron desapercibidas, hoy cuentan con un contexto dispuesto a re leerlas y a hacerlas participe de la construcción de un pasado actualizado. Las representaciones que logran ambas expresiones dan cuenta del interés compartido por resaltar el dolor de las víctimas que hoy son el motivo de las memorias que se encuentran en construcción y de la resignificación de otras que por mucho tiempo las mantuvieron al margen de la historia impartida nacionalmente. En este sentido, los poemas, cuanto las producciones visuales a estudiar acuden al llamado de la memoria en la medida en que buscan recordar a la sociedad cuáles fueron las tragedias que el fenómeno del conflicto produjo y al mismo tiempo silenció mientras estuvo vigente, dado que los victimarios pertenecían no solo a las fuerzas beligerantes ilegales sino también a las estatales y a las paramilitares.

#### 4.1 El porqué de la selección de obras a analizar

Conforme he venido comentado, desde sus orígenes como república, la representación de la guerra, la consecuente violencia y sus efectos en la comunidad, han sido temáticas casi tradicionales en toda forma de arte en Colombia. Su proceso de conformación como país, tristemente está permeado por el fenómeno bélico, tanto, que las excesivas informaciones que brotan de los hechos que de él se derivan, han logrado invadir el día a día de los habitantes del país, al punto de volverse “una noticia más del mismo tipo”, que un preocupante elemento histórico recurrente.

Susan Sontag, en el texto “Ante el dolor de los demás”, apunta que la población civil sobre expuesta a imágenes narradoras del horror del dolor producido por actos como una guerra, [...] “Es parte de una cultura en la que la conmoción se ha convertido en la principal fuente de valor y estímulo del consumo” (SONTAG, 2020, p. 26), de la cual los medios de comunicación poseen gran responsabilidad, ya que en situaciones de conflicto, suelen enfocar la atención del público en el dolor del otro de manera incesante, repitiendo crudamente una y otra vez imágenes o noticias acerca del mismo, al punto de que su impacto supera la capacidad de respuesta crítica proveniente del público, lo cual además de presentar con claridad la realidad, provoca una tendencia a la indolencia o insensibilidad frente a las tragedias ajenas. Aplicando estas reflexiones al contexto del conflicto colombiano, podría afirmarse que el consumo forzado, la transmisión y retransmisión de retazos de las secuencias sobre ese conflicto (SONTAG, 2020, p. 25) que realiza la población no víctima gracias al contenido masivo de periódicos, noticias televisivas, radiales o digitales, ha sido el material del que se han valido para formar su conciencia de los problemas internos del país.

Según la pensadora estadounidense “El conocimiento de la guerra entre la gente que nunca la ha vivido es en la actualidad producto sobre todo del impacto de estas imágenes.” (SONTAG, 2020, p. 25), es decir que para quienes contemplan las catástrofes en lugares cómodos o privilegiados, las versiones oficiales de la historia y las informaciones latentes en memorias colectivas fuertemente consolidadas son mayormente comprensibles y fáciles de digerir, dado a que



normalmente se encuentran coordinadas por personajes con poder que tampoco, han ido a la guerra o la han padecido a modo de víctima deslegitimada, de acuerdo con los parámetros que aquellas versiones establecen. Es por cuestiones como estas, que previo al proceso de paz con las FARC, predominaba el desconocimiento de la guerra y sus dinámicas por parte de un gran sector de la población (especialmente urbano), pues sus acercamientos a tal asunto, se habían venido dando por medio del contenido que exponían los medios de comunicación imperantes y por ningún motivo, a partir de las narrativas de las víctimas, las mismas que antes del proceso nombrado, asomaban sutilmente en los relatos institucionalizados pero que en este momento, pese a los obstáculos del gobierno en vigor, han ganado espacio y voz en el marco del pos conflicto.

De hecho, sus voces poco fueron amplificadas a lo largo de los años de acentuada violencia en canales televisivos, radios o sitios web, tanto, que no es descabellado asegurar que el compromiso de proporcionar tal ampliación la asumieron por un lado, las propias víctimas en sus círculos cercanos, ya fuera a modo de relato familiar, local o a modo de práctica conmemorativa también a un nivel personal, local o familiar, y por otro lado, las producciones artísticas que como fue comentado, desde sus inicios, han sabido abordar a lo largo del tiempo, temas referidos a la barbarie humana y su resultante sufrimiento.

Hoy en día, los retos de transformar las narrativas imperantes de la guerra en Colombia, incluyen cuestionar y exigir a los promotores del conflicto, (en los que se incluye el propio estado colombiano), contar lo que en verdad sucedió y sustentar el porqué de la manipulación de lo que efectivamente sucedía (ocultamiento de prácticas y acontecimientos) y el no reconocimiento de los verdaderos afectados, pues hasta el inicio del proceso de paz en 2012 los héroes eran los miembros de las fuerzas legítimas del estado y los criminales las guerrillas y cualquier otro civil que coincidiera con las políticas institucionales, forjando en la memoria colectiva nacional la sensación de distancia profunda entre todas las clases sociales (o de profunda carencia de alteridad) así como también, incoherencias entre la perspectiva que cada ciudadano poseía del conflicto interno.

“El recuerdo de la guerra, sin embargo, como todo recuerdo, es sobre todo local” (SONTAG, 2020, p. 36), puntualiza Sontag, con ello alude a que lo

verdaderamente recordado de la guerra, está en el interior de las mentes de quienes la experimentaron directamente, por tanto trasciende cualquier cifra, dato histórico genérico o archivo oficial. Es sin duda, el arte inspirado en la guerra, el lugar por excelencia indicado para aproximarse a tales mentes, en la medida en que él cuenta con el material suficiente para dar cuenta, o al menos, aproximar a cualquier espectador a esas otras versiones y recuerdos “vergonzosos” (POLLAK, 2006) que han intentado omitir, manipular y olvidar porque contradicen lo que la prensa en conjunto con los líderes estatales, manifiestan.

Es gracias al arte y sus diversas vertientes que parte país y del mundo ha conocido lo que sucede en Colombia, si bien, existe otro fragmento del mismo que incurre en contenidos victimizantes o re victimizantes, he convocado en el actual trabajo la producción de dos artistas que surgen del carácter simbólico de las tragedias y del llamado a dejar en claro que la memoria de la sociedad colombiana, está fragmentada y siempre ha sido una prioridad para la nación, reprimir tal situación. Después de tantos años de violencia y sufrimiento, y tras el paso muchas generaciones adoloridas, el contexto sociopolítico actual del país impulsa aún más, la nueva óptica que el pos conflicto viene exigiendo, dado el cansancio, la decepción y las cicatrices, de un país que desea (todavía con cierta timidez, pues toda su existencia ha estado rodeada de la atmosfera del conflicto) explorar su pasado para delinear un futuro donde los presupuestos del estado, no se entreguen descaradamente al derramamiento de sangre y a la violación sucesiva de derechos humanos.

En este orden de ideas, se propone estudiar y analizar en los poemas de Sánchez y los gráficos de Botero, lo que en algunas páginas atrás la uruguaya Ivonne Pini denominó “un compromiso con la memoria y una oposición a las políticas del olvido” (PINI, 2009, p. 47), es decir, las estrategias artísticas que implementaron en su momento para no olvidar aquello que vivía el país cuando sus obras fueron creadas (que por más fuerte que haya sido, posiblemente se presentó como una noticia más de amplio consumo) y que ciertamente, contrariarían los discursos nacionalistas que, de acuerdo con Andreas Huyssen (2020) predisponen (o han predispuesto) a los habitantes de Colombia a una [...]“Amnesia colectiva, que abre la puerta a las falsificaciones de la historia” [...] (HUYSEN, 2020). Las producciones que seleccioné para el análisis se dieron a partir de una lectura y revisión constante

tanto de las literarias como las plásticas, por más de dos años, acto que implicó la búsqueda y adquisición de los poemarios de la poeta en donde el conflicto era tema central y a su vez, una búsqueda bibliográfica y una visita a los museos de la ciudad de Bogotá en los cuales hay piezas del pintor alusivas igualmente, al fenómeno del conflicto.

Los criterios empleados para la escogencia especifican de las obras a evaluar, giran en torno a, primero: la potencia simbólica que expresan cada una a la hora de evocar lo que sintieron los protagonistas de sus relatos, segundo: su vínculo con la realidad, o sea, a que tan adherido están los sucesos de la pieza lo que sucedía verídicamente y tercero: a su capacidad de despertar en las víctimas (en caso de aún estar con vida, de primera generación, y seguidamente los de segunda o tercera generación) o no víctimas esos relatos trágicos desconocidos para la mayoría y muy probablemente ignorado por propio estado, adquiridos por medio de la transmisión de quienes vivieron y presenciaron de primera mano las consecuencias del conflicto, que además conservan en sus memorias personales y pueden reafirmar o contrarrestar lo que el poema o la pintura resaltan (y en consecuencia lo que los medios y las versiones oficiales respaldan.)

Acerca de este último, la noción de *Trânsito*, formulada por el pensador brasileiro Frederico Morais y aplicada de acuerdo con él, a aquellos trabajos de índole artístico en cuyo interior se vislumbra (evidente o sutilmente) “un esfuerzo de cambio o una voluntad de adecuación frente a las nuevas realidades. En el plano político, económico y social es la búsqueda de una realidad propia, la definición de un proyecto nacional y/o continental”<sup>34</sup> (MORAIS, 1979, p. 73). Será la noción (*Trânsito*), la cuestión que anuncia la necesidad que tiene o debe despertarse en una sociedad con nuevas aspiraciones, de observar primero hacia atrás para luego proyectar un futuro capaz de dar valor a lo que antes estaba o fue descartado.

Así que, los poemas e imágenes a explorar fueron escogidos también, como fue mencionado en otra sección de la tesis, porque independiente de sus cualidades estéticas, [...] *As obras dos artistas, em sua grande maioria, são meros resultados do sistema, arranca de algum ponto do mesmo, assim como consequência do momento histórico* (MORAIS, 1979, p. 23), razón por la que el

---

<sup>34</sup> Traducción propia

sistema y el entorno en el cual se crea o surge una producción artística es, de acuerdo a lo estudiado por el brasileiro, el *Verdadeiro tema da arte*. (MORAIS, 1979, p. 23), y es justamente el poco cambiante, escenario sociopolítico colombiano, uno de los asuntos más presentes en su arte.

#### 4.2 Mery Yolanda Sánchez y el deseo de encontrarse en el otro

Según Octavio Paz, “La creación poética” (PAZ, 1996, p. 6), aproxima a sus lectores al conocimiento, aunque también es el espacio para captar la realidad circundante. Los saberes que se tienen de la mitología griega son en parte gracias a la poesía homérica, una ejemplificación pertinente, de lo que la humanidad ha adquirido por medio de su experiencia en este mundo. Distinguir si la realidad presentada por la poesía es verdadera o falsa, se encuentra supeditado a la cantidad de conocimiento compartido por poeta y lector, Omar Álvarez, en su condición de estudioso del asunto, complementa subrayando:

[...] “hay mejores conjeturas que otras, hay mejores poemas que otros en tanto que unos nombran mejor la realidad y permiten ampliar el horizonte de comprensión de un determinado fenómeno, acontecimiento o realidad vinculante de lo humano, y otros no logran penetrar ni explicar lo más profundo de la condición humana. Muchos han intentado ser poetas y no lo logran, también esto la aleja de las posibilidades que ofrece la poesía en general” (ÁLVAREZ, 2013, p. 227. 228)

A diferencia del científico, que suele ser más bien unívoco, el lenguaje de la poesía puede ser reflejo de una sociedad y también de espíritu (de una realidad externa e interna), de hecho, Heidegger y Derrida desenvuelven ampliamente tal cuestión. En ocasiones, pueden compartir dimensiones semánticas, en ocasiones no. “Esto quiere decir que una expresión poética, en vez de no decir nada, dice por el contrario muchas cosas” (ÁLVAREZ, 2013, p. 229), en efecto, sus recados pueden ser polisémicos y por ello le son permitidos los entrecruzamientos de significados. No está dentro de sus compromisos explicarnos el porqué de algo, ni decir verdades o darnos soluciones, solamente crea haciendo uso ingenioso de la palabra. Álvarez, recordando a Platón, parte de la “mimesis”, para señalar qué es un concepto clave si

se quiere tratar el tema de la imitación y la reproducción; una copia de ciertos elementos sensibles opuestos al mundo de las ideas, “Una sabiduría representativa” (ÁLVAREZ, 2013, p. 230), asimismo, al remitirse al pensamiento de Aristóteles, retoma a la idea de que toda forma artística es una acción mimética, base para adquirir un conocimiento.

“Para el estagirita, la tragedia y la comedia pueden ser definidas como formas de poesía que representan a los hombres y sus acciones como respectivamente mejores y peores de lo que son. Así, la poesía puede ser definida, en general, como “imitación” (representación) de las acciones humanas por medio del lenguaje”. (ÁLVAREZ, 2013, p. 230)

La poesía, como actividad cargada de sabiduría y de gran potencialidad sublime, se abre camino a la estética cuando deja lo rutinario con el fin de asimilar el mundo externo e interno que permea la vida al ser humano, esta estética puede darse en la forma, en el contenido o dentro de las dos. A raíz de esto, la función estética de la poesía se concentra en el cómo se dice, en cómo utiliza el código idiomático común de modo anormal, hasta volverse otro idioma distinto, esta vez más emocionante; así, el lenguaje poético se diferencia así de otros como el matemático o el judicial, en donde lo importante es lo que se dice.

En este sentido, Interpretar la poesía de Mery Yolanda Sánchez<sup>35</sup> [Fig. 27], es encontrarse con imágenes que cuestionan su contexto y lo reconocen como una situación que incidirá en la historia del territorio y en efecto, en lo que esta pueda callar. Caracterizada por emplear un lenguaje bellamente construido, aunque de mensajes fuertes inspirados en la realidad social circundante, Sánchez resalta a Colombia sin partir de sus paisajes naturales, costumbres ancestrales o gastronomía diversa propia de sus múltiples regiones, pues sabe que dicha realidad es la que en verdad comparten los colombianos. En este orden, propone una poética nacida de la angustia, lo marginal, las cicatrices de la infamia y el recuerdo traumático, a diferencia del contenido más de tendencia sensorial que plantean artistas como Botero, Sánchez opta por evocar lo interno y lo trascendente de lo físico, de ahí que

---

<sup>35</sup> Mery Yolanda Sánchez, es una escritora colombiana nacida en 1956 el municipio de Guamo, departamento del Tolima. Ha publicado libros de poesía, novelas y participado en diversos eventos, también se ha desempeñado como tallerista y promotora de lectura. Su trabajo se caracteriza por presentar imágenes liberadoras en el que los sentimientos de los seres humanos, la mujer y la realidad colombiana son eje central.

más que ayudar a recordar, busca constituir el recuerdo de alguien que a la par, represente el de otros.



Figura 27. Fotografía de Mery Yolanda Sánchez. Autor desconocido.  
Disponible en: <https://www.laotrarevista.com/2020/04/los-otros-mery-yolanda-sanchez/>

Oriunda de Tolima, departamento donde nació la guerrilla de las FARC, en aquel tiempo denominado como *La Violencia*, la escritora se destaca por contar como amplia trayectoria no solo en la escritura sino también como tallerista, comentarista, conferencista, lo cual la ha hecho merecedora de varios premios y reconocimientos. En sus poemas, con frecuencia cortos, de escasos párrafos y versos cortos, acude a recursos como la metáfora y las situaciones fácticas a la hora de componer sus versos contundentes, que entre otras cosas, al referirse al conflicto de Colombia, se acercan a temas como el desplazamiento forzado, la denuncia, las desapariciones, los abusos y prescinde de otros como el patriotismo y el orgullo nacional, esto porque como ella misma asevera “Hace falta mucho detergente/cuando mi país hasta en la ropa duele” (SÁNCHEZ, 2010, p. 40).

Aunque no es directa cuando se trata de desenvolver referencias a eventos o nombres en concreto, si lo es al atribuir sensaciones a las circunstancias

de violencia y, en una especie de rememoración, su preocupación principal se enfoca en lo que sintieron quienes fueron las personas perjudicadas, con el fin de dejar en claro las tristezas dejadas por un país en guerra constante. Con base en ello, la poesía de la autora exige un involucramiento emocional de sus lectores, en la medida en que saca provecho al lugar que le provee la literatura para convocar a la memoria y asumir el ejercicio artístico, como un mediador simbólico entre el territorio y sus pobladores. Resulta oportuno leer entonces las palabras de la poeta en pro de esa primicia.

“Hago una exploración del hecho poético como cosa que también nos representa, ya que el arte no oculta: es un estribo de las circunstancias, sus miradas son cartas testimoniales. Las diferentes poéticas nos permiten vernos como habitantes de un país con altos niveles de crueldad. Hacer memoria es volver a ver para no repetir. Porque otra de las consecuencias de la violencia (que se transforma en causa) termina siendo el silencio, cuando este nos lleva a la indiferencia; el silencio ni siquiera se esconde porque no tiene eco, está, existe en las pasividades y deambula por calles sin ningún rubor”. (SÁNCHEZ, 2012, p. 124)

En efecto, el tratamiento dado a sus escritos no se encuentra dirigido primariamente a la consolidación de su función estética, debido a que surge de un momento de detención de la poeta, en el cual brota su sentido de pertenencia al grupo y al cual le resulta indolente, ofrecerle una creación descontextualizada o encerrada únicamente en tópicos idílicos, románticos o procedentes de otras realidades, que aunque importantes y de gran relevancia en el momento de acentuar un estilo estético, desentonarían con lo que vivencian tanto la poetisa y los demás colombianos. En sus libros *Un día maíz* (2010) y *Rostro de Tierra* (2011), se aprecian variados poemas donde son evocados: cuerpos heridos, la desolación, el exilio, la degradación interna de quien podría considerarse, víctima, entre otras tantas situaciones trágicas que ha dejado el conflicto interno, también, cuando acude al uso de la primera persona, es posible percibir una especie de introspección que invita al público a involucrarse consciente y metafóricamente, en las experiencias de otros, a fin de poner a prueba la realidad del lector y la formulada en el texto.

La obra de Mery Yolanda Sánchez tiene sentido una vez efectúa las cotidianidades infames a las cuales nos acostumbró la guerra, en la conformación de un lenguaje poético que dada su naturaleza de hacer tangible y visible lo intangible e invisible, da cuenta de la guerra a partir de su delicada crudeza, del dolor que no se

dice, del silenciamiento de lo escuchado y el recuerdo del ausente. Por su parte, para autores como Nelson Romero Guzmán, la validez de este tipo de trabajos ocurre

[...] “A partir de esa misma descomposición de la realidad su registro estético se alza con imágenes y tonos que hacen de su obra un alto en el camino. El miedo, el silencio, el dolor, el hambre, la soledad las masacres, las laceraciones de la carne y el espíritu, la muerte de la palabra, los exilios y demás bienes de nuestra herencia nacional, se convierte en materia del poema y tejido de nuestra historia. De ahí que Mery Yolanda no renuncie en cada uno de sus poemas a mirarnos por dentro, a hacer un diagnóstico por el lado oculto, terrorífico y silenciado de la realidad, a registrar las degradaciones que cada uno llevamos en el equipaje de nuestra interioridad más miserable que gloriosa”. (ROMERO, 2012, p. 70)

Ahondar en el conflicto interno colombiano, valiéndose de la escritura literaria, implica que esta debe despojarse su rasgo característico; referirse a lo tradicionalmente comprendido como bello para volverse algo problemático y tensionante; dado ese suceso, pasa a ser una oportunidad en la que el escritor puede actuar en primer lugar como persona, como ser humano, antes que como artista y desde luego, ello repercute en la forma y contenido de su creación. De manera que todo este conjunto de singularidades contribuyen a que Sánchez, y en general quien ejerza el acto de crear poesía, asuman el reto de poner ante los otros una visión más intensa de lo existente, sea esta material, virtual, sentimental... incluso, en el reto cabría formular versiones diferentes, como drice la propia Mery Yolanda, “El poeta recoge partituras del suelo y las lleva al papel, mientras se pregunta si los resultados de su palabra son casualidades, causalidades, o gritos de la tierra difíciles de ignorar” (SANCHEZ, 2012, p. 127).

Su cercanía (la del poeta) con el lenguaje oral y escrito de los suyos (comunitaria o espiritualmente hablando) le permite tomar algo propio del tiempo que lo rodea para luego evocarlo o volverlo a hacer presente (no siempre lo realiza a conciencia), de tal forma que ese “algo” pueda quedar inmortalizado en el interior de la obra y a futuro brinde a las nuevas generaciones información de dicha época. La imagen poética *nunca é um "elemento": tem um passado que a constituiu; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência* (BOSI, 1977, p. 15). Todo esto lo obtiene lógicamente, desde un manejo cuidadoso de la palabra, mientras otros imitadores lo hacen con el pincel o la música (ÁLVAREZ, 2013, p.



233), con base a ello, el poeta crea mundos, para todos o para algunos, jamás para él solo.

Basada en lo antepuesto, es oportuno asegurar que, toda forma o instancia del arte que pretende reunir uno o más elementos de un presente fruto de un pasado disperso, y que, además, se esmere en recuperar y transmitir aquellos episodios no atractivos que ponen en evidencia la otra cara de la historia (SÁNCHEZ, 2012, p. 127), está actuando conforme demandan las exigencias de su tiempo y de la sociedad en la cual está inmerso. Bajo este orden, el poeta que profundiza en el conflicto colombiano y su violencia le apuesta a una escritura asociada a recuerdos individuales que se legitiman en los colectivos, este afán se da por rescatar del olvido hechos, lugares o individuos significativos que con dificultad han ocupado un lugar trascendental en la historia, así como también se da por subvertir los discursos dominantes (y de cierto modo la historia) en la medida en que se le confiere a esos mismos hechos, lugares o individuos significativos, nuevos significados. Como resultado, “El poeta lee el alma del otro en las entrelíneas del surco de la tierra, se atreve, denuncia, cuestiona y convoca a otras lecturas, lejos del relato plano y escueto de los titulares de la prensa oficial”. (SÁNCHEZ, 2012, p. 127).

Así que, ahora serán estudiadas estas particularidades de la obra de la poetisa en los poemas que vendrán a continuación, teniendo en cuenta lo que la movió a expresarlas y el por qué es relevante leer este tipo de obras a consciencia, en un tiempo donde la memoria pasa por procesos de reconstrucción, ávidos de recursos que la potencialicen y la socorran en su resignificación

#### **4.2.1 Interpretación de poemas**

##### **Los otros**

No alcanzaron a sentir miedo. Cuando los cortaron el dolor llegó primero, la boca de la bota en la cara. Pronto el susurro de la sierra fue lejano. Un pajarito almorzó los pecados de las vísceras.

Sus sombras siguen y recogen los sombreros que

atajó el viento.

Las mujeres orinan cualquier lugar.

Los niños se volvieron ancianos amarrados a los alambres de púa.

Tres territorios debajo de las carcajadas de los asesinos.

Y sus sombras también son perseguidas, señaladas y marcadas desde los pájaros metálicos, dueños del cielo. (SÁNCHEZ, 2010, p. 40)

A la luz de estos desoladores versos del poema *Los Otros*, incluidos en su libro *Un día maíz* (2010), Mery Yolanda Sánchez relata lo sucedido a unas personas, de identidad desconocida, al igual que sus victimarios. Empleando palabras sencillas, de uso común, en tanto son articuladas en tercera persona, deja claro que los “asesinos”, arrimaron rápidamente a un lugar no determinado, tomaron por sorpresa a los habitantes e iniciaron una cruel matanza, donde el maltrato físico, motosierras y armas de fuego, mediaron los asesinatos. El lenguaje tanto sutil como ligero predominante en todo el escrito, permite percibir implícitamente cual fue el destino de los cadáveres, cómo ocurrieron las muertes y que fue de los infantes víctimas del suceso. Son estas dimensiones, las que motivan a Víctor López Rache a declarar:

“El lector encuentra la palabra de uso corriente, el motivo corriente. Es todo lo inverso a quien se detiene en lo insólito a poetizar lo insólito de manera insólita para deslumbrar. En sus poemas, si se desea llegar a lo extraordinario, necesariamente se debe buscar en el diario transcurrir del hombre sin pretensiones ni virtudes. En el fondo, la alcoba; allí, la calle; allá, el perro; más atrás, la panadería; lejos, el potrero. Y en la soledad, el reducto donde la niña no puede escapar”. (LÓPEZ, 2017. p. 52-53)

Si bien, lo conciso del poema no es limitante para cimentar imágenes contundentes (de hecho, cada línea proporciona una), considerase pertinente discernir sobre algunas que implican devolver al lector, a aquella época pasada (final del siglo XX e inicios del XXI) caracterizada por un recrudescimiento en las acciones paramilitares, un fortalecimiento de las FARC y un consecuente aumento de habitantes rurales y urbanos fallecidos. */Pronto el susurro/ de la sierra fue lejano. Un pajarito almorzó los pecados de las/ vísceras/.*, dice uno de los primeros trechos del

poema; allí, hay una fuerte alusión al uso de la motosierra como práctica de guerra, a menudo realizada por paramilitares y que, de acuerdo con los fragmentos de algunos testimonios de ex integrantes de las Autodefensas Campesinas del Magdalena Medio (ACMM<sup>36</sup>), publicados en el portal de la BBC MUNDO en 2020, debían aprenderla a implementar desde el instante en que eran incorporados al grupo.

"Las técnicas de desmembramiento se enseñaban en las escuelas de entrenamiento adonde llevaban a las víctimas aún vivas, o ya muertas, para que los reclutas paramilitares 'practicaran' con ellas y para enseñarles a su vez que los cuerpos que no se desaparecían deberían servir de advertencia a los demás habitantes", se lee en el reporte "Isaza, el clan paramilitar. Las Autodefensas Campesinas del Magdalena Medio". (BBC, 2020)

De hecho, a lo largo de esta investigación, han sido citados trabajos de artistas como Oscar Villalobos y el propio Fernando Botero, en cuyo contenido se observa referencias asociadas a la brutalidad de tales técnicas; asunto que contrasta con la atmósfera forjada por Sánchez, pues la trae a colación a partir del sonido que produce el motor de la sierra en cuanto se va retirando con su ejecutante y deja tras su paso, una estela de suspenso. Luego, aparece en la escena un "pajarito" alimentándose de los órganos de uno de los individuos asesinados en plena intemperie, cuyo cuerpo abierto es la inscripción de un mensaje violento que desea insinuar poderío, lo cual está por encima de lo que significa a nivel social y moral la muerte de alguien, aún más en estas circunstancias. La anterior, es la fracción de una imagen estremecedora y ciertamente delicada (en virtud del diminutivo) que cuenta lo sucedido a esa persona que yace como si estuviera en una especie de disección (aunque sospecho que no es el único) sin llegar a ser explícita o literal, un rasgo distintivo en la obra de la artista, en esta oportunidad desligada de todo formalismo poético en aras de sugerir lo que se siente cuando asesinar a alguien no duele, no importa.

Nelson Romero Guzmán, formula unas ideas oportunas sobre este rasgo, consignando:

"Es esa la noción de muerte presente en la poesía de Mery Yolanda Sánchez, por tanto, los cuerpos de sus cadáveres no son los que deja en una habitación un malogrado amor en el romance o la novela decimonónica, ni la muerte repentina, por accidente o por el simple llamado de Dios, sino la muerte programada por la necropolítica, camuflada en afiches desde los manuales oficiales y no oficiales, con lista en mano y organizaciones que la

---

<sup>36</sup> Grupo paramilitar encabezado por Ramón Isaza, el cual hacia 1997 se unió a las AUC.

administran, en fin, la muerte como mercancía y como acumulación de capital (por ejemplo, patentizada en el falso positivo)". (ROMERO, 2020, p. 67)

Hay otra línea que llama bastante mi atención porque me recuerda las consecuencias desestabilizadores a nivel social derivadas del conflicto, especialmente las concernientes a las vidas finiquitadas de manera despiadada, las que cambiaron para siempre o tuvieron que exiliarse forzosamente debido a que perdieron su territorio, su familia, o en el peor de los casos, a ambos, y de las cuales se lee lo siguiente en el informe del CNMH, por tratarse de exilios o desplazamientos forzosos: "Es una experiencia que implica varias y simultáneas pérdidas y transformaciones: pérdidas económicas y de bienes, de lugares y de relaciones sociales y afectivas" (CNMH, 2013, p. 296). Me refiero concretamente a esta línea: */ Tres territorios debajo de las carcajadas de los/ asesinos /*.

En ella no diviso la presencia de una tragedia personal (incluso el título ya lo sugiere así), ni tampoco el indicio de que el narrador se encuentra conmovido, aunque en todo el poema sí persuade tenuemente al lector sobre su anhelo de querer sentir cierta proximidad al dolor de millones de personas, para hacerlo público, además, al resaltar que fueron tres los territorios exterminados, enlazo el acontecimiento con un caso masacre, de esos en los cuales los actores armados (frecuentemente paramilitares) arremetieron sin piedad comunidades desprotegidas con el objetivo de controlar a la población, y reiterar el régimen del terror (las masacres de El Aro y de Mapiripán, ambas en 1997, y la de El Salado en el 2000, lo ejemplifican).

Las carcajadas, aparecen como sinónimo de buen humor a causa del triunfo y de alegría por parte de los perpetradores, ya que seguramente todo salió como fue planeado y por ende, al enemigo se le ha reafirmado quien domina, en cuanto a la comunidad se le advierte el costo de "colaborar" o "pertenecer", al otro bando. Para ilustrar un poco esta situación, a continuación, viene el relato de una víctima y sobreviviente de la masacre ejecutada por paramilitares en 1999 en El Tigre, municipio departamento de Putumayo, tildado de municipio guerrillero y por ello, convertido en objetivo militar:

"El 9 de enero [de 1990], los paramilitares nos acusaban de guerrilleros [...], se reían y nos gritaban: ¡llamen a los guerrilleros para que los defiendan! Sus insultos y maltratos eran tantos que yo recuerdo que sentía humillación

[...]. Solo lloraba, no podía defenderme ni defender a mi hijo que estaba entre los que se llevaron para el río". (CNMH, 2013, p. 48)

Por último, las frases del verso final aluden a que el combate aún no fue concluido: */Y sus sombras también son perseguidas, señaladas y marcadas desde los pájaros metálicos, dueños/ del cielo./*, la metáfora alusiva a las balas, "los pájaros metálicos", permite suponer que lo ocurrido fue en un espacio campesino o periférico pues da luces de ser un panorama con escasa presencia estatal (recordemos que es en estas zonas donde más se lidiaban batallas entre todos los actores armados) en el que predomina una triada surreal compuesta por los sonidos de la naturaleza, la voz de las armas y el silencio de los pobladores, quienes eventualmente puede decirse sin riesgo alguno, huirán de sus tierras a fin de huir también de la muerte segura... campesinos, indígenas, afrodescendientes o habitantes de corregimientos o de municipios pequeños, desplazados, han sido el rostro que contempla la metáfora en mención.

Sánchez capta el extenso conflicto y sus modalidades sin imprimir elementos personales, sostiene un compromiso con eso que Octavio Paz llama "la verdad del poema" (PAZ, 1996, p. 42) que no es más sino un contenido que exterioriza la experiencia de identificar la "realidad de la realidad" (PAZ, 1996, p. 42). En el accionar de esa experiencia, la autora ve el ejercicio de observar como medio para lograr identificar lo que en concreto rodea la sociedad colombiana, para ella, la observación es una especie de racionalización de hechos poéticos; de ello da cuenta en una entrevista concedida a la revista "La raíz invertida", en la que comenta cómo dio valor a esta acción desde su infancia, una vez comprendió que observar precede a la creación del hecho poético.

"Mi encuentro con la poesía, en una etapa inicial, no fue con la palabra escrita, fue con hechos poéticos. Esto ocurre en la niñez, a veces me sorprendía de hacer cosas que mucho tiempo después entendí de que se trataban. A partir de la observación siempre pasaban cosas, como lo que he contado repetidamente: mis hermanos, que siempre han gustado de la rumba, pintaron con carbón un radio en el poste de la luz -en la casa no teníamos uno-, todas las tardes iban al patio prendían el radio y bailaban, yo los miraba bailar y también escuchaba la música. Esa imagen tampoco la entendí, luego en la adolescencia me di cuenta que eso era un hecho poético, que había ocurrido en colectivo, para ellos era natural escuchar una música inexistente y bailar. En ese momento empecé a ser observadora, por eso nunca aprendí a bailar, porque aprendí a observar". (SÁNCHEZ, 2017)

Algunas palabras posteriores, complementan esta revelación señalando:

“La poesía ya estaba en mí desde el momento en que empecé, con mi oficio de observadora, a ver más que los otros”.(SÁNCHEZ, 2017)

Resulta interesante ver la manera en que la poeta comenzó a apropiarse de su papel a la hora de escribir, puesto que tal como se ha visto y se verá más adelante, no escribe demás, tan solo se detiene a documentar lo que debe ser documento de su época y de su local, es decir, aquello que conoce y es ineludible, aunque no menos certero, pues en estos principios nos encontramos todos. “Sólo puedo decir de lo que conozco y en correspondencia con el tiempo que vivo. Mi padre me mostró la realidad, me enseñó a leer libros, pero también las noticias, la naturaleza y el contexto en el que crecía”. (SÁNCHEZ, 2020, p. 65), manifiesta con plena seguridad. En este orden de ideas, podría decirse que su construcción literaria, se abre paso a partir de lo esencial y espera que quienes la interpreten se reflejen en su interior al poner “a prueba su identidad” (SÁNCHEZ, 2012, p.6), para así recordar en colectivo y reconocer que siempre es necesario complementar las versiones de la historia viendo más allá de lo que la misma recoge, en tanto se van revelando las formas de un pasado dilatado hasta el presente, se persiguen los rastros de lo no dicho y se otorga voz, más que a la víctima, al dolor y al trauma segregado.

A mi juicio, la escritora atiende a la invitación de su época y confía en la capacidad de la palabra de exponer lo que no era posible, o en el mejor de los casos era censurado, su compromiso con las heridas y cicatrices que el conflicto ha dejado en el país se materializa en dos momentos, uno: cuando rememora la infamia producida por el conflicto, dos: cuando recalca lo vital que es propiciar la cabida legítima en el arte, a la poética del dolor y el sufrimiento provocado por el conflicto, ya que las expresiones creativas que le atañen, no brindan solo representaciones o alusiones, sino que a su vez narran y hieren. Por tal motivo, me quedo con los postulados de Mery Yolanda cuando asegura “Hay una poética de la guerra, una poética no escrita, pero que documenta y afecta” (SÁNCHEZ, 2012, p. 125). Finalmente, para cerrar esta sección, de forma semejante al comportamiento de la memoria, la brevedad de sus obras poéticas sugiere que lo registrado fue

seleccionado intencionalmente, y que esto es un llamado a indagar en eso que justamente falta por registrar.

A seguir, me concentraré en un par de poemas que constituyen una especie de comunicación establecida entre la autora y las víctimas (sobrevivientes como las fallecidas), quienes están simbolizadas por Carlos, un personaje de nombre común, presente en varios de los escritos de Sánchez, tanto a nivel de prosa como de verso y que como será notado, es a través de este sujeto ficticio que la memoria individual se convierte en un punto de vista de la memoria colectiva, y en consecuencia se establecen las bases que permitirán pasar de la perspectiva del “yo” a la del “otro”; una clara muestra de alteridad. Los poemas son *Segundo Tiempo* (2010) y *Carta a Carlos Iván* (2010), contenidos también en su colección *Un día Maíz*.

### **Segundo tiempo**

Un día dejarás a un lado tu sur del castigo por el recuerdo de tus hijos en las calles hambrientas. Te prepararás para escapar antes de contar veintiún pasos al patíbulo. Volverás al norte donde agonizaron tus madres. No recordarás el arma que le mandó nueve silencios a tu cuerpo ni el monstruo que oprimió el gatillo. Tampoco recordarás las manos que te obligaron a dejar tu niñez en el frío de tu abuela muerta. Volverás a las apuestas por tus otras vidas y levantarás con más fuerza la botella que te hace olvidar la oscuridad. Tirarás en el centro de la gallería tu última gratitud, la que no estaba escrita, pero que ahora reconoces en la mano que estira para dar de beber a tu victimario. Olvidarás un día, Carlos, que pronto aprendiste a encontrar perdices para la cena de tu amo y a gritar la noticia de puerta en puerta, donde tú eras el próximo de la lista. (SÁNCHEZ, 2010, p. 7)

Este único párrafo más en prosa que en verso, pareciera ser una suerte de cruda advertencia dirigida a Carlos en el que le es anunciada la vida que perderá y cómo las vivencias que la han compuesto pasarán a integrar el cementerio de sus recuerdos. Apelando a un tono contundente, se lleva a cabo un recorrido sin miedo a través de lo que está a punto de ocurrirle a este hombre, que, aunque, recalco, está por acontecer, el lenguaje poético posibilita un sentir previo de la nostalgia y la ausencia de su presente y pasado. Asimismo, son varios los momentos que indican que el olvido se apoderará de la mente del destinatario, un ejemplo es */No recordarás el arma que le/ mandó nueve silencios a tu cuerpo ni el monstruo/ que oprimió el gatillo. Tampoco recordarás las/ manos que te obligaron a dejar tu niñez*

*en el frío/ de tu abuela muerta/*. Aquí se evidencian tres elementos biográficos importantes que la autora vaticina, Carlos va a olvidar; por un lado, está el arma con la que será ejecutado, por otro la identidad de su victimario, y en tercer lugar está la identidad de quien lo capturó siendo niño, es como si no tuviera otra opción que desaparecer del mundo. Víctor López Rache, recoge tales características del poema atestiguando:

“Ni siquiera un muerto sirve de escarmiento; el exterminio debe ser total. Debe desaparecer su identidad. Debe desaparecer como sombra, como símbolo, como figura humana y espiritual; el elegido a desaparecer debe carecer de la mínima huella de su existencia hasta en las dimensiones abstractas.

No es de ahora. La persigue ese destino. Y el destino, aquí, no se debe buscar hacia el futuro, sino hacia el pasado. Para recobrar la esencia humana no son necesarias eternidades. Basta hojear hacia atrás algunas páginas, olvidar las escenas relevantes de algunos años; en fin, valerse de lo estrictamente necesario para visualizar el elemento básico del más inocente de los orígenes”. (LOPEZ, 2017, p. 54)

Pareciera como si en el poema estuviera escrita la manera en que se configuran los planes del destino de una víctima, o en otras palabras, es como si en este hubiese una reconstrucción de su futuro. También hay una preocupación por exaltar que, dado al conflicto armado, la aniquilación de más de 124.000<sup>37</sup> personas

---

<sup>37</sup> Este dato fue tomado del sitio web del Comité Internacional de La Cruz Roja <[No obstante, es de vital importancia señalar que no existe una cifra completamente verídica sobre cuantas personas desaparecieron forzosamente a causa de la guerra en Colombia \(aunque la mayoría apuntan a que más del 50% de las desapariciones involucran y responsabilizan agentes estatales y paramilitares\). Órganos estatales, nacionales e internacionales de diversa índole han llegado a datos muy distintos, lo cual genera una problemática compleja ya que tras esto se oculta una verdad con varias aristas e inquietudes que incluyen ¿quién los condujo a este crimen?, ¿Cuándo sucedió?, ¿dónde estaban estas personas?, ¿Por qué no hay o no se encuentran rastros o vestigios?, ¿Acaso no hubo o hay al menos un testigo que supiera lo que sucedió?, asunto que deja impune a los responsables y a las víctimas que sufrieron la pérdida, una herida profunda y difícil de sanar, que además, pone en riesgo su proceso de reparación.](https://www.icrc.org/es/desaparecidos-en-colombia#:~:text=Es%20urgente%20acilizar%20la%20b%C3%BAsqueda,el%20marco%20del%20conflicto%20armado.&text=Colombia%20ha%20visto%20desaparecer%20a, encontrar%20a%20unas%2088.500%20personas.></a></p>
</div>
<div data-bbox=)

Resulta igualmente alarmante recordar que en los cementerios del país están esparcidos miles de cuerpos y restos de cuerpos sin identificar (una completa vulneración al derecho a conocer la verdad), que el estado no haya acelerado pesquisas en estos casos ni brinde respuesta a los familiares. En 2020, en virtud del incremento de personas fallecidas por coronavirus (COVID-19), se hizo necesario excavar un número mayor fosas para enterarlas, esto implicó remover, trasladar y hasta extraer los restos óseos de los no identificados, acto que ha puesto en riesgo la búsqueda de desaparecidos y en efecto, uno de los puntos clave del acuerdo de paz, ya que no se instituyó ningún protocolo para su preservación en caso de una eventualidad como la planteada. En el siguiente nota del medio



se produjo de modo total, pues en el marco de las dinámicas y acciones ejercidas por guerrilleros, paramilitares, narcotraficantes, desaparecieron sin dejar huella, y desde entonces su paradero, así como las causas de su desaparición son inciertos. Es con base a aquello que Carlos es un equivalente del rostro que borró, confundió o ignoró la guerra y sus dirigentes, él representa esos seres anónimos que partieron llevándose su historia, su identidad y su cuerpo, al punto de dejar su existencia reducida a algunos cuantos recuerdos depositados en terceros, Carlos se torna así la reencarnación de los asesinados, de los aparecidos, de los inocentes que desconocen el porqué de este conflicto, y como no, de las víctimas, su silencio es equivalente al de estos seres humanos, es por todo esto, que este personaje de la narrativa de Mery Yolanda, puede ser cualquiera.

Se reúnen pues en *Segundo Tiempo*, elementos testimoniales y anti amnésicos que buscan reconocer en los difuntos y en los ausentados del conflicto, su memoria como elemento prolongador de su existencia, en la medida en que solo por medio de su recuerdo honrado continúan vigentes entre la sociedad y a su vez en el tiempo presente, como diría Romero Guzmán: “Carlos Iván es una realidad dolorosa: la de los muertos que viven con nosotros.” (ROMERO, 2020, p. 73). Dialogar con este personaje y presenciar poéticamente varios instantes de su vida, es dialogar con la víctimas muertas del ayer tanto anónimas como conocidas, con las víctimas sobrevivientes, también con sus parientes y en general, con sus historias inconclusas, es gracias a este tipo de interacción solidaria, las cuales siguen siendo replicadas ahora en los hijos y nietos de esas mismas personas, que los sectores mayormente perjudicados por la barbarie, se niegan a superarla y condenan el silencio de los cómplices.

A propósito, en esas generaciones posteriores, el recuerdo y el pensamiento que poseen de sus antepasados se sostiene en aquella memoria prolongada en conjunto con la que cada uno ha construido, o, parafraseando a Romero Guzmán, en la memoria de los muertos que aún viven con nosotros. Lo anterior podría asociarse a ciertas perspectivas formuladas en la noción de “posmemoria”, previamente abordada, e ideada en principio por Marianne Hirsch.

---

francés France 24, se pueden encontrar más detalles al respecto, que a propósito, ayudan a dimensionar la gravedad de la problemática.  
<<https://www.france24.com/es/20200422-conflicto-armado-colombia-tumbas-pandemia-covid19>>

Una de esas perspectivas tiene que ver con el hecho de que “la memoria de los muertos”, se materializa en los caminos que han tomado los miembros de las generaciones que vivieron o presenciaron los hechos bélicos en primera persona, para transmitir las secuelas de sus traumas, daños, pérdidas y regular el cómo los demás, eventualmente podrán relacionarse con ello. Es justamente aquí, donde la poesía sobre dichos sucesos, como expresión artística y por ende liberadora, puede volverse un elemento que refuerza las narrativas heredadas, así como también, un recurso que promueve el cuestionamiento de los cabos sueltos de la historia, por parte de los herederos del discurso procedente de la experiencia trágica.

Una segunda perspectiva es relativa a las limitaciones que presenta el término de Hirsch, específicamente en el caso colombiano, pues, si bien, en esencia la “posmemoria” se refiere a esas memorias de hijos o nietos que no conocieron o perdieron a sus padres o abuelos, (o quizás los conocieron más esos padres o abuelos tuvieron una experiencia traumática que impactó sus vidas radicalmente), a causa de las dinámicas del conflicto interno, pero que fueron asimiladas en el presente de los descendientes mediante la interpretación de imágenes o historias que les han contado o compartido, muchas veces con ayuda de mediadores físicos, visuales, sonoros, etc. En el contexto colombiano el término surge bajo una complicación todavía más amplia, y es el hecho de que los hijos y demás descendientes de las víctimas iniciales, han nacido y/o crecido inseridos en el mismo conflicto de sus antepasados víctimas, el que no hubiese terminado los ha venido exponiendo a las mismas violencias, modalidades y efectos vividos, presentes en las narrativas de sus predecesores, que en algún momento optaron por compartirles.

La relación fundada por las generaciones posteriores con la posmemoria (junto a los vínculos que esta posee con traumas y dolores aun sin aliviar, tanto personales, culturales como colectivos) se configura en una doble o posiblemente, en una triple experiencia, puesto que durante la guerra entre estado y FARC, de más de medio siglo, son varias las generaciones antecesoras y las posteriores que vivieron de primera mano atrocidades, que ni si quiera han terminado de relatar (ni la historia en reconstruirla), ni tampoco ninguna generación como tal las ha sanado. Por otra parte, es importante resaltar que la posmemoria delega también autoridad de narración en el testigo, por lo que como es de conjeturarse bajo estas circunstancias, así como el número de víctimas de distintas generaciones

involucradas se mide en millones<sup>38</sup>, la cantidad de testigos de crímenes y de victimarios podría igualmente rondar cifras enormes. Tanto los unos como los otros, albergan relatos por ser escuchados, y en su momento respectivo, estos serán tenidos en cuenta como versiones de un acontecimiento.

Es con base a estas cuestiones que en las dimensiones el conflicto interno colombiano, el concepto de posmemoria se torna limitado a la hora de estudiarlo, no obstante, no significa que no pueda ser aplicado, dado a que las narraciones que emergen en cada generación continúan siendo fragmentadas y mantienen un vínculo afectivo entre sí (lo que permite lidiar mejor con las distancias temporales), además, tampoco se ha llegado aún a la generación que reciba toda esa posmemoria sin ser víctima o testigo directo o indirecto, desde luego esto es a raíz del poco tiempo que lleva firmado el acuerdo de paz y del lento (y a veces saboteado) cumplimiento a cabalidad de cada uno de sus puntos. Mientras tanto, me atrevo a afirmar que ese tipo de memoria, se encuentran aún en una fase transmisión, generada entre las generaciones víctimas y las que están naciendo hoy en día, amparados por un discurso motivado por la paz, un rechazo a la violencia y una conciencia colectiva de lo que los promotores del conflicto y los actores armados dejaron sobre la sociedad.

Comunicar a modo de posmemoria los colombianos del futuro las heridas e impactos de un fenómeno bélico de tal magnitud y dadas las características políticas, burocráticas y de impunidad que tristemente han predominado en el país (justamente como consecuencia de la degradación y alargamiento del conflicto), exigen como mínimo un periodo de tiempo prudencial con su desenvolvimiento de inicio a fin y sus consecuencias, un tiempo en el que se puedan llevar a cabo la construcción de una memoria (o serie de memorias) que la mayoría pueda considerar como propia, y no uno en el que se sigan sumando memorias traumáticas (colectivas e individuales), de tiempo atrás con las más recientes, un tiempo en el que las víctimas hayan sido escuchadas, los victimarios hayan confesado, un tiempo en el que el conflicto ya no sea ese fenómeno cotidiano en las realidades del país.

---

<sup>38</sup> El día 30 de mayo de 2021 se hizo un ingreso al sitio web de la Unidad de Víctimas y se encontró que para el mes de enero de 2020 (fecha de la última actualización) se reportaban formalmente en el portal web de la unidad de Víctimas, un total, 8.944.137 de víctimas. <https://cifras.unidadvictimas.gov.co/>

Es decir, el ejercicio de la posmemoria podría realizarse cabalmente tan pronto pueda interrogarse el pasado del país desde sus efectos y no desde sus eternas replicas en el presente, así como también, cuando se hayan detenido la aparición de generaciones víctimas y testigos de primera mano, y comiencen a aparecer las que la teoría de Hirsch, siguiendo el proceso de los judíos después del holocausto nazi, considera, son de segundo o tercer tipo, pues la autora al fijarse a penas en el genocidio que tuvo lugar en los años de la segunda guerra mundial, desconsideró que un solo fenómeno bélico puede trascender en el tiempo sin fijar plazos de finalización, acarreando víctimas no siempre pertenecientes a una única generación.

Regresando ahora a los análisis de la poesía de Mery Yolanda, reanudo el ejercicio teniendo en cuenta que la poesía inspirada en hechos verídicos, suele conformarse poco con los postulados escuetos que las voces predominantes pregonan, Mery Yolanda en su poema *Carta a Carlos Iván* (2010), opta por evadir el distanciamiento que hay entre ella y sus muertos (que representan los de muchos otros), congregándolos en Carlos Iván, con el objetivo de comunicarles la nostalgia que provoca su ausencia en tanto les re afirma conexión con ese pasado que los mantiene unidos. Observemos la pieza:

### **Carta a Carlos Iván**

Pienso en ti  
para contestar  
el saludo a mis muertos.

Pienso en ti  
para olvidar la rumba  
donde los disparos  
son la partitura  
del himno nacional. (SÁNCHEZ, 2010, p. 64)

El primer párrafo es un claro preámbulo a la recordación íntima proveniente de la o el autor de la carta hacia Carlos, el tono de familiaridad con el que se hace referencia a este acto como saludo simbólico a los fallecidos, dota de melancolía el presente. En cuanto al segundo párrafo, de mayor extensión, se aclara que recordar a ese fantasma (Carlos) hace las veces de un antídoto para evitar reconstruir el ruido producido por las ráfagas que en su conjunto, las cuales la escritora asocia a una cierta melodía particular de la guerra, por ello evoca alguna batalla o combate por medio del vocablo “rumba”; se evidencia en imágenes como esta esa tendencia, previamente dicha, de Sánchez de intentar construir imágenes bellas de situaciones ásperas, dolorosas.

Interesa en la sección final la relación atribuida a la melodía que ambienta la “rumba de disparos” con las partituras del himno nacional. Posiblemente alude a que esa “rumba” es orquestada por las armas de las fuerzas armadas oficiales. Asimismo, es de percibir que el final de este tipo de poemas deja más inquietudes que respuestas, ello en función de la contundencia de los escasos, aunque contundentes detalles, que no despojan el misterio de lo innombrado, lo sospechado que pertenece a la escena. Romero Guzmán, en una de las entrevistas realizada por él a la poeta, no duda en preguntarle por la frecuente presencia de sonidos y músicas en múltiples instantes de su obra (de hecho, en *Carta a Carlos Iván y Los Otros* se evidenció), a lo que Sánchez responde serenamente que a pesar de no lograr estudiar música formalmente, localizó en los cuerpos agredidos por el conflicto la presencia de una música que ella, y los colombianos no podrían dejar de oír, una música de la guerra. El diálogo en la entrevista es de la siguiente forma:

**“Nelson Romero Guzmán:** Me llama *profundamente* la atención en tu obra la *presencia* de la música, pero no cualquier música, sino su abajamiento, como la de las motosierras, las carcajadas del demonio, la música de las cisternas; esa música degradada de nuestra realidad en una sinfonía atroz, ¿es consciente o inconsciente este mecanismo en tu registro de escritura?”

**“Mery Yolanda Sánchez:** No pienso en las diferencias de lo consciente o inconsciente de mi trabajo poético. Reconozco que hay un momento racional para depurar el texto, pero no por eso hago arreglos para dejar de oír una “motosierra”, no, hacen mucho ruido cuando se usan para descuartizar el país. En mi adolescencia quise estudiar música, no fue posible, imagino que tenía que conocer otras partituras que no se aprenden en el conservatorio sino que tuvimos que leerlas en el cuerpo de muchos colombianos”. (2012, p. 72)

Las imágenes dramáticas resultantes de la contingencia son de por sí impactantes, no obstante Mery Yolanda Sánchez incrementa el impacto tan pronto exalta en los lectores como la guerra trastorna no únicamente a las víctimas, sino también a los lugares familiares, personales, íntimos. Hacer memoria de las actividades pasadas, de las características de los espacios físicos afectivos, antes de la llegada de la destrucción, la violencia y el desplazamiento, de las tradiciones o prácticas compartidas comunitariamente previos al tiempo actual, son analogías entre lo que fue y lo que es, así como también un vistazo de lo que deben enfrentar los sujetos sobrevivientes y desplazados en el poema, y una vez análogamente, lo que deben enfrentar esos mismos sujetos en Colombia. Estos acercamientos obligados hacia lo ajeno, por los que atraviesa constantemente el sujeto lírico en la voluntad poética de la colombiana.

Dando continuidad al estudio, se llega por último a la composición titulada *Miedo*, un poema de tan solo tres estrofas y nueve palabras, que, aunque se asoma con cautela a la pasión, predomina en su interior angustia, resignación y melancolía.

### **Miedo**

Sentir por las piernas

la respiración

del compañero desaparecido. (2010, p. 61)

Dos cosas llaman la atención y son las que se resaltaran próximamente. La primera tiene que ver con la relación que establece el o la narradora con el cuerpo, pues en esta ocasión el recuerdo emerge de una sensación provocada en una parte corporal particular, por alguien ausente. La memoria nace de una vivencia derivada del contacto cercano cuerpo a cuerpo, la respiración del otro como experiencia sensorial registrada memorísticamente, se trae al presente junto a un consecuente malestar emocional manifestado en el miedo. Ciertamente, esta situación se parece un poco al famoso evento reminiscente de la magdalena que el autor francés Marcel Proust cita en el volumen *En busca del tiempo perdido* de la obra *Por el camino de Swann* (1913), dicho evento se da cuando el protagonista se dispone a probar una magdalena recién horneada remojada en té caliente. Una vez

saboreado y olfateado ese bizcocho dulce, acontece un efecto memorístico que devuelve al protagonista a su infancia y en consecuencia a múltiples hechos procedidos del mismo evento. La diferencia mayor que reside en cada una de las creaciones literarias es que en el poema de Sánchez el estímulo olfatorio vivido en el pasado origina una sensación de temor en el presente, en cuanto a la de Proust el estímulo olfatorio vivenciado en el presente ocasiona le evoca o recuerda una infancia armoniosa y familiaridad.

Lo segundo a resaltar es la racionalidad con que el narrador se refiere al compañero que no está, decir que está “desaparecido” es asumir una actitud coherente con el talante del conflicto de Colombia, un lugar en donde como fue escrito, las personas que no se encuentran por ningún lado se asocian a una desaparición extrema, cuya imperceptibilidad (no se encuentran rastros ni de sus pasos ni de su cuerpo) ofrece la sensación de que ha dejado de existir físicamente por completo, o por lo menos hasta que sea hallado vivo o muerto; el desaparecido representa así lo no dicho, la injusticia y lo inasible. Se inscribe el poema en un testimonio que reconstruye probablemente lo más intenso del último encuentro entre quien cuenta lo que pasó y su compañero, en cuanto delata tajantemente una de las figuras de pérdida infelizmente más conocidas en Colombia, que es al tiempo uno de los derechos humanos de mayor reiteración a lo largo del acontecer de su fenómeno bélico, la desaparición.

Cabe destacar que al no haber una distinción precisa quien narra o se comunica con los protagonistas de los poemas de Mery Yolanda, y dada la inclinación de la misma por traer a colación unas voces familiares o allegadas, es decir, las voces de las madres, amigas (os), hijos, vecinos, compañeras (os), los muertos propios, entre otros, se asume que el la propia autora la que cede su voz y su lenguaje para transmitir trozos de lo que les ha sucedido a estas personas, sus memorias e infidencias, a todo aquel que la lea. Así, me quedo entonces con las siguientes palabras de Santiago Espinosa:

“Todo un país, con sus masacres y sus destierros, su ninguneo y su despojo, se ha empozado en el cuerpo de esta mujer. Su búsqueda de un rostro para los que desaparecen, solos y abortos bajo la tierra, coincide hondamente con una persona que ha trazado en la tierra, en las cenizas, las marcas de su propio rostro, que ha puesto a habitar en su cuerpo la presencia de los que no tienen cuerpo, aceptando, sin defenderse, que las

voces y lamentos de los otros se expresen por su voz” (ESPINOSA, 2011, p. 10-11)

Si bien todo el poemario *Un día Maíz* cuenta con la capacidad de recoger varios de los crímenes sistemáticos que el contexto violento colombiano ha labrado, al igual que diversas víctimas y lugares vinculado a tal contexto, las piezas literarias abordadas son impersonales, hablan con sinceridad de los otros y de aquello que por generaciones ha afectado a las mismas víctimas. Por otro lado, demuestran que no es necesario profundizar en un acontecimiento cuando se reconstruye lo realmente inquietante, un olor, una imagen, un sonido, cierta acción, marcan más que un hecho violento en como tal, ya que este se puede olvidar voluntariamente si así se desea (en un intento por no prolongar el sufrimiento ocasionado, o no repetir mentalmente lo horrible del hecho), pero, esos otros detalles memoriales, son de los cuales alguien se apoya para recordar el dolor emocional, que es finalmente es más trabajoso de sobrellevar.

La preocupación de Sánchez por tratar poéticamente la tragedia nacional sobresale en la simbología de sus cotidianas y pulcras combinaciones de palabras, dan vida a un lenguaje especial creado únicamente con el objetivo de ayudar a dimensionar la violencia y el dolor, causado por el conflicto. En esa medida, esas mismas palabras, al ser organizadas a modo de verso, ubican al lector en un intersticio entre los recuerdos de un pasado y estragos de un presente que muchas veces pertenecen a un “otro”, a un “Carlos”, de ahí que estas creaciones literarias no sean resultado de relaciones personales o íntimas sino todo lo contrario, son resultado de una relación con el “otro”, con ese de quien no se puede escapar si se habita el Colombia, aquel la mayoría puede encontrarse en cualquier esquina, calle, ciudad y que con sus cicatrices corporales o emocionales, pone en duda la construcción de nación.

Emprender un ejercicio creativo a través de cualquier recurso artístico, bajo la presencia de una memoria cultural configurada en su gran mayoría a partir del influjo de la violencia en la cotidianidad, en la impunidad que las dinámicas de la misma han producido frente a crímenes de estado y de ejércitos beligerantes como las FARC y las AUC, y en la no escucha a las generaciones de víctimas perjudicadas, es una actividad que lleva a elaboración de obras sin voluntad de



entretenimiento, pues obligan al lector, al observador, al escucha, a sentir la guerra y las desilusiones que ha venido desplegando sobre la sociedad.

Las versiones que Mery Yolanda ofrece se remontan a algunos hechos tan relevantes y frecuentes que pasaron a convertirse en sucesos naturalizados, como lo es el desplazamiento y las masacres, sin embargo, en estas versiones, datos como los nombres, las localizaciones, las fechas son descartados porque, por una parte, son tantas las personas afectadas que merecerían ser nombradas junto a sus tragedias (por eso en Carlos encarnan todas), por otra parte, porque sencillamente la vida, la familia, la comunidad o el territorio de cualquier persona, no se exterminan o arruinan, por ninguna razón, no en tanto, en Colombia esto ha sido contemplado dentro de las tácticas de guerra y de demostración de poder empleada por los dirigentes del conflicto. Es justamente la esencia de esa infamia, o más bien irracionalidad, la que Sánchez destaca valiéndose de la fuerza emotiva y sensible que la poesía proporciona a su inspiración.

#### **4.3 Más allá de las célebres imágenes figurativas. El arte de Fernando Botero y sus denuncias a la violencia de la guerra**

Referirse al trabajo del pintor Fernando Botero<sup>39</sup> [Fig.28] es tratar con un fenómeno comercial, un material allegado a la fama y con lo que significa el mercado del arte. Sus célebres y cotizados dibujos, esculturas, grabados y lienzos, desde de alrededor de cuarenta años, han sido sinónimo de polémicas e incluso de fuertes críticas procedentes de la academia. Una de las más sonadas es que muchos de sus trabajos han contado con roles importantes en la economía del narcotráfico, una vez que se descubrió que muchos mafiosos, incluyendo el mismo Pablo Escobar Gaviria, eran propietarios de algunos de dichos trabajos, los cuales adquirirían no solo para adornar sus mansiones sino también para lavar dinero o pagar deudas pendientes con otros narcotraficantes. Situación que, a propósito, no tiene investigaciones a fondo que indiquen cómo los intermediarios o el propio artista, se

---

<sup>39</sup> Fernando Botero Angulo es un escultor, dibujante colombiano nacido el 19 de abril de 1932 en la ciudad de Medellín Colombia, aunque actualmente cuenta con residencia en varios países de Europa como Francia, Mónaco e Italia. Se destaca por ser un conocedor y estudioso del arte clásico que lo ha influenciado en la creación del suyo, y por ser un artista plenamente conocido en el mundo del arte dado la voluminoso de sus trabajos y la capacidad de ser desde un creador inagotable.

beneficiaron de ese negocio y que además, con facilidad conlleva a especular por qué hubo, en determinado momento (entre las décadas del 1970 y 1990) eran tan excesivos los costos de sus lienzos.



Figura 28. Fotografía de Fernando Botero. 2021. Foto: Getty:  
Fuente: <https://www.elcolombiano.com/antioquia/en-medellin-el-2021-sera-el-ano-botero-KI14853292>

Otra polémica bastante sonada, proviene de la crítica y la recepción de buena parte del público, quienes ven en sus personajes voluminosos, un estilo repetitivo y plano, ya que sus rostros sin expresión, las imágenes figurativas coloridas y las temáticas cursis y clichés, dan la impresión de que acudiera siempre a una fórmula efectiva que le ha facilitado, crear y crear piezas (con leves variaciones) casi que, en masa, en tanto muestra un estado industrial del arte. Aunque, la obra primaria o temprana de Botero, refleja fuerte interés por la indagación creativa y es sabido por todos que es un profundo conocedor del arte, su historia y sus representantes más significativos, la marca distintiva de sus obras ha acaparado tanto (además de diversos espacios públicos a nivel mundial como plazas y parques) la atención de museos, y medios, al punto de dejar muchas veces, en segundo plano a otros artistas emergentes o que igualmente poseen amplia trayectoria.

Tampoco es secreto que el artista ha sido merecedor de los halagos del establecimiento, quien lo resalta como un representante de la cultura nacional, mediante el reconocimiento a sus producciones como piezas de profundo valor artístico al abordar tópicos asociados con el día a día de la sociedad colombiana; todo esto desde 2012, año el que se consideran formalmente, bien de interés cultural. De hecho, tal relación es de longa data, si se remonta a las célebres donaciones que realizó en el país (a las cuales él mismo determinó los procesos de curaduría), compuestas por oleos, acuarelas, esculturas, dibujos y pinturas tanto de su autoría, como de otros artistas europeos; más de doscientas obras distribuidas entre el Banco de la República, el Museo Nacional y el Museo de Antioquia, instituciones ampliamente conocidas en Colombia.

Cabe mencionar que las particularidades de esa entrega tienen que ver con que todas las obras deben estar siempre en exposición, y su modificación o préstamo requiere de la autorización del pintor, así mismo, es válido señalar que, para los críticos acérrimos, esta acción puede estar más motivada por una situación de oferta y demanda (¿qué pasa cuando más de doscientas obras de un solo artista dejan de estar disponibles en el mercado del arte?), que un acto de generosidad o de filantropía. En su artículo “Donación y autodonación Botero”, Lucas Ospina, evidencia con datos y fuentes claras, el impacto económico sobre el país y sobre el propio Fernando Botero.

Por otra parte, la plástica de Botero se destaca por la presencia de técnicas donde prima la presencia de elementos voluminosos en todas sus obras en de proporciones variadas, y dominio evidente del color. Prevalece también la presencia de influencias que atraviesan el expresionismo, costumbrismo, barroco, entre otros, que continuamente escenifican paisajes, naturalezas muertas, situaciones liadas a temáticas de la clase media, la aristocracia, los animales, la religión, la desnudez, la tauromaquia, el dolor humano, etc. Igualmente, es común encontrar en sus imágenes con mensajes irónicos, humorísticos, sociales y políticos.

Ahora bien, estas y otras tantas circunstancias faltantes por señalar, han rodeado la inconfundible iconografía del colombiano, aunque ninguna da cuenta en sí, el por qué tomé como objeto de estudio un conjunto de pinturas y dibujos en particular. La justificación de tal escogencia radica en que la idea que propone

Aleida Assmann sobre la necesidad de los distintos miembros de los grupos pertenecientes a una sociedad, de transmitir las experiencias que los ha impactado, a modo de *Estabilizador da recordação* (ASSMANN, 2011, p. 267), se vislumbra en artes como este, que aunque pudiese haber caído en una estrategia para aumentar su circulación, lo que interesa aquí es que nace de las percepciones de un no protagonista, que más que ingeniar un trabajo de intención artística, elabora una pieza trasmisora de hechos pasados recuperados únicamente cuando alguien (usualmente de otra generación) la o las contempla, mismo si conforman un elemento descendiente del gran conjunto de piezas de estilo semejante (es decir, otras obras de arte que reflejan la misma temática).

De manera que veo en las obras de Fernando Botero alusivas al sufrimiento derivado del conflicto interno del país, una muestra del cómo las formas artísticas dedicadas a representarlo (emergidas en cualquier periodo del mismo), funcionan, exhortando, como componentes memoriales que motivan la rememoración de una historia que no surge del todo de las vivencias presenciales, oculares o directas sino también de la voz extendida de aquellos testigos indirectos que comparten la misma generación, y por lo cual conservan cierta potestad y responsabilidad simbólica (casi mística) para evocar las heridas de los recuerdos traumáticos enmarcadas en el conflicto mencionado.

No obstante, dado a que existe una masiva circulación de trabajos con pretensión similar, expresiones creativas como estas han perdido algo de relevancia y han pasado a constituir parte de un archivo que expresa un antiguo fenómeno bélico tristemente normalizado, del cual se perciben y son recordadas hoy en día más sus consecuencias, que los propios sucesos que desencadenaron (torturas, masacres, desplazamiento forzado, violaciones, olvido estatal). Partiendo de las anteriores primicias, las siguientes obras a analizar, se asumen como elementos de, como dije previamente, tacita presencia que recuerdan a los colombianos de todas las generaciones, las afectaciones (muchas irreversibles) dejadas por la guerra en el país y que similarmente al genocidio nazi, en el contexto de ese fenómeno, se provocaron crímenes de alta gravedad sobre la sociedad involucrada. Por tal motivo más que un trabajo artístico, traigo a colación un trabajo cuya activación de su sentido se logra a partir de lo que su contenido nos recuerda o ayuda a recordar

(quizás también de lo que se ha olvidado), por sobre sus características estéticas o propiedades artísticas.

La Colombia actual cuenta con las herramientas sociales, políticas y autocríticas para ejecutar la actualización de elementos del pasado<sup>40</sup>, que guardan siempre la posibilidad de ser útiles en algún momento (SABAN, 2020, p. 86) de acuerdo con la necesidad de cambio que la memoria cultural en vigencia exija. En este sentido, se explorará en las imágenes del artista colombiano, su potencial valor simbólico en conjunto con su capacidad de estimular en las generaciones recientes algunos hechos pasados sensibles, que le estaban costando bastante a Colombia y a sus habitantes, incluir en su memoria colectiva pero que ahora, amparados en una supuesta conciencia de pos conflicto y de agotamiento social (a raíz de una hegemonía política guerrillera que desde el gobierno presidencial del año 2002 ha estado regulando explícita e implícitamente el desenvolvimiento del país) desean saberlos y enfrentarlos sin manipulaciones mediáticas, estatales o institucionales, y si, reconociendo el papel de quienes estuvieron relegados en todas estas décadas, las víctimas.

Entonces, la actividad de esta memoria se mantiene a la espera de una posible activación consciente por parte de los miembros de un colectivo, sin importar su lugar o tiempo de origen. De ahí que salga a la luz cuando se recuerda algo por medio de lo que se ha perdido y no por medio de lo que se ha conservado, pues guarda las historias no basadas en vivencias propias y las rememora en las representaciones simbólicas creadas en su nombre.

“De este modo, la autora extiende el concepto original de memoria cultural (que parecería solo incluir la memoria funcional) e incluye también documentos archivados y olvidados, obras de arte que perdieron importancia, construcciones arquitectónicas ignoradas, en suma, todos aquellos elementos del pasado latentes y potencialmente útiles que podrían llegar a ser reactualizados”. (SABAN, 2020, p. 386)

Claramente, la memoria cultural contempla el acto de recordar como uno de los caminos para ratificar y enfrentar las cicatrices de la sociedad, aquellas obtenidas por experiencias previas que además de traer al presente del grupo el

---

<sup>40</sup> En este caso, entiéndase toda obra o creación de carácter artístico que fue ideado durante los más de cincuenta años de conflicto interno armado, en especial, aquellas originadas en la época más cruda del mismo y que es retomada en los apartados 2.7 y parte del 2.8, del presente trabajo.

dolor vivido, cuestan todavía incorporarlas plenamente a su biografía, dados los sentimientos de indefensión, terror, desolación, entre otros, que pudieron haber generado, pero que pueden ser confirmadas mediante el testimonio de los testigos involuntarios (nuevas generaciones), apoyados en el contenido almacenado por elementos o espacios de valor simbólico. Assmann, fundamentada en varias ideas de Nietzsche sobre la escritura íntima y su función como metáfora de la memoria, asegura que solo lo que no ha terminado, “lo que ha dolido”, queda en la memoria (ASSMANN, 2011, p. 263). En suma, no a penas las victorias son importantes para la historia de los colectivos, también lo son las derrotas, aun cuando las segundas demanden un mayor grado de complejidad para narrar.

#### **4.3.1 Lectura e interpretación de lienzos y dibujos**

En principio fue complicado seleccionar las obras que iba a ser incluidas, no porque tuviera en frente un mar de obras de gran semejanza entre sí, sino porque duele recordar que las barbaridades que exhiben sus trabajos sucedieron (difícil negar que algunas continúan siendo realizadas de formas aún más clandestinas por grupos guerrilleros y paramilitares disidentes) en Colombia, y que es inevitable no pensar en el destino de las víctimas que las vivenciaron. Visitar los museos que cuentan con obras de Botero alusivas a los dramas padecidos por las víctimas de la guerra colombiana, fue un recorrido que me condujo a distintos instantes de la historia de tal guerra, y sin embargo, opté por fijar mi atención en aquellas donde se ve la humanidad por medio del dolor, la soledad y la indefensión, en ese orden traigo a colación el lienzo *Masacre en Colombia (2000)* [Fig.29].

Figura 29. Fernando Botero. "Masacre en Colombia". 2000.

Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 129 x 192 cm. Bogotá.



Fuente: Museo Nacional de Colombia.

Según lo publicado por el diario "El tiempo" el 22 de octubre de 2018, la cifra del Centro Nacional de Memoria Histórica (2018), relacionada a la cantidad de masacres<sup>41</sup> cometidas en el país entre 1958 y 2018 es de 4.210 (algunas conocidas son: Trujillo (1986-1994), Mapiripán (1997), El Salado (2000), Bojayá (2002)), dejando un total de 24.447 víctimas mortales. Más adelante, el mismo diario acota:

"La población civil es la que más afectada se ha visto, pues 23.937 muertes corresponden a ella. Además, el 2001 ha sido, hasta ahora, el año con la mayor cantidad de masacres: 406. "El 67% de estos hechos se concentraron en 166 municipios", aseguró el CNMH". (EL TIEMPO, 2018)

De los responsables también señala datos, pues afirma:

"Grupos paramilitares son los presuntos responsables de la mayoría de los hechos violentos (violencia contra la vida e integridad física por ataques, afectaciones a la población civil y combatientes en estado de indefensión): 94.579. Siguen las guerrillas (36.682) y los agentes del estado (9.837).

<sup>41</sup> El GMH define la masacre como el homicidio intencional de cuatro o más personas en estado de indefensión y en iguales circunstancias de modo, tiempo y lugar, y que se distingue por la exposición pública de la violencia. Es perpetrada en presencia de otros o se visibiliza ante otros como espectáculo de horror. Es producto del encuentro brutal entre el poder absoluto del victimario y la impotencia total de la víctima. (CNMH, 2013, p. 36)

Finalmente, el total de daños y afectaciones a bienes civiles es de 20.870 en estas seis décadas”. (EL TIEMPO, 2018)

Las cifras son alarmantes, no es para menos, sin embargo, es importante decir que este tipo de asesinato comenzó a reducirse notablemente las cifras desde 2012, año del inicio de la construcción de los acuerdos de paz. Para el 31 de diciembre del año 2016, año de la firma de los acuerdos, el diario “El País” publicaba las declaraciones dadas por el ministro de defensa de la época Luis Carlos Villegas, servidor que con ánimo expresaba la notable disminución de estos crímenes, así redactó este anuncio el medio de comunicación:

“El ministro de defensa de Colombia, Luis Carlos Villegas, dice con orgullo que los índices de violencia bajaron en el 2016. “Este es un país que definitivamente avanza hacia la conversión en una sociedad mucho más civilizada y tranquila”, aseguró al revelar la cifra de homicidios de este año, que ronda los 12.000 casos. Casi 24,4 por 100.000 habitantes. La más baja en los últimos 42 años.

La tendencia hacia la caída de este indicador de violencia ha sido constante desde hace cuatro años. En el 2015, hubo 1.150 casos menos que en el 2014 y la tasa fue de 25 homicidios por cada 100.000 habitantes. Muy lejos de lo que Colombia vivió en el 2005, uno de los más violentos de los últimos tiempos, cuando se registraron 18.111 homicidios. Por eso, este año se recordará como uno de los más pacíficos en Colombia. El acuerdo de paz con las FARC, que se cerró y generó el cese de hostilidades significó que se redujeran los heridos en combate. Mientras en el 2015 hubo 131, este finaliza con 31”. (ELPAÍS, 2016)

Si bien, se proyectaba con optimismo un futuro más armónico, tranquilo y sin ejecución de masacres en las que las vidas de colombianos inocentes e indefensos se aniquilaban, el año 2020 significó un inesperado retroceso, en la medida en que la Oficina de la Alta Comisionado de la ONU para los Derechos Humanos (ACNUDH), declaró que, pese a lo pronosticado, hubo en 2020 un aumento la violencia en Colombia, y junto a ella, la presencia de masacre sistemáticas. Otro medio conocido, esta vez el alemán DW, presentaba estas novedades enunciando:

“En 2020 se documentaron 76 masacres en Colombia, en las que fueron asesinadas 292 personas, incluyendo 6 niñas y 18 niños, según desveló este martes (23.02.2021) la Oficina de la Alta Comisionado de la ONU para los Derechos Humanos (ACNUDH) en su informe anual. Entre las víctimas, se cuentan 23 mujeres, 6 niñas, 18 niños, 7 indígenas y 10 afrodescendientes. Además, la oficina, dirigida globalmente por la expresidenta chilena Michelle Bachelet, aún está verificando otras cinco posibles masacres.



"Desde el 2018, el número de masacres (se) ha incrementado constantemente, siendo el 2020 el año con la cifra más alta registrada desde 2014", dijo la representante en Colombia del ACNUDH, Juliette de Rivero, en una rueda de prensa virtual.

Este aumento de la violencia afectó especialmente a territorios y comunidades rurales, precisó Rivero". (DW, 2020)

Con todas estas cifras y datos, válido es manifestar cómo el hecho de cometer homicidios a gran escala, han sido tan solo uno de los resultados de una violencia discriminada que aumenta o disminuye a partir del tratamiento brindado por el gobierno de turno, pero que desde que comenzó el siglo actual, su tendencia ha sido la de siempre aumentar, cuestión que coincide con el tiempo que lleva intensamente activo el ex presidente y senador Álvaro Uribe Vélez y los miembros de su partido Centro Democrático, en la política. Infelizmente, el acto de masacrar ha sido uno de los que más caracteriza las dinámicas del conflicto colombiano, se ha realizado en todas las regiones del país, mayoritariamente en las clases sociales periféricas, empobrecidas y rasgos étnicos y raciales específicos (por tanto, son igualmente considerados asesinatos selectivos), bajo todas circunstancias; de hecho, por varios actos de este tipo hay sentencias de la Corte Interamericana de Derechos Humanos contra el Estado colombiano, por no proteger ni reconocer debidamente a sus ciudadanos y ni a los daños que han recibido a causa de este delito, dado a que tocan dos puntos importantes, la esfera de los derechos humanos y dadas su masividad, a asuntos propios de los estudios de genocidio.

No en tanto, el lienzo de Botero no es en ningún momento la representación de los números que componen las cantidades de fallecidos, víctimas o responsables de una determinada masacre, ni una preocupación artística por los mismos (números), muy por el contrario, refleja una preocupación por algo más introspectivo y delicado, la muerte a quemarropa y el fin cruel de la existencia de inocentes.

En el acontecimiento que observado en *Masacre en Colombia* (2000), las tonalidades rojizas y amarillan sugieren que es una noche de caos, en el que predomina el fuego de las llamas y el de las armas, en el fondo un poblado destruido en donde sus paredes y bases de ladrillo están cayendo y sus tejados, ardiendo iluminan la escena. Ya en el plano frontal de la composición se encuentran en el

suelo ensangrentado de un espacio público, los cuerpos baleados<sup>42</sup> de los hombres y mujeres protagonistas (siete en total) cuyas expresiones faciales dejan en claro bárbaro su deceso, sin embargo, hacia el lado derecho se ve un último hombre que está justamente siendo alcanzado por las balas mientras sus ojos, prestan atención con resignación posiblemente a los victimarios que para el observado del óleo, son completamente anónimos ¿o quizás invisibilizados?, tal y como en la realidad han sido.

Un detalle importante de todo el conjunto reside en que varias de las víctimas tienen lazos amarrados en brazos y cuello, como es el caso del hombre que se encuentra recibiendo los disparos quien parece tener las manos acomodadas y atadas en la parte de atrás, del hombre de camisa azul desabotonada que está con una cuerda atada en su cuello y a la vez, se haya acostado sobre otro de camisa amarilla y en posición boca abajo y con manos igualmente atadas. Del mismo modo, otras víctimas están con las vestiduras rasgadas, como se contempla la mujer de un tamaño más pequeño, a la que se le nota uno de sus pechos debido al corte de su blusa. Esos últimos detalles apuntan a que estas personas sufrieron torturas momentos previos a su muerte, seguramente la impotencia propia de la inmovilidad de su cuerpo los embargó y los redujo al punto de que los victimarios pudieron abusar de su integridad física y psicológica, ya diría Vargas “A menudo las víctimas son brutalmente torturadas y mutiladas, y para los sobrevivientes el único camino es el destierro y la miseria.” (VARGAS, 2012, p. 47)

El amplio prontuario de masacres indiscriminadas que atraviesa la historia de Colombia como medio violento de responder al enemigo y dar continuidad a la guerra, sugiere que perpetrar asesinatos a gran escala se tornó una práctica violenta tradicional, que es posible realizar en cualquier sitio y a cualquier población, en especial aquella que abarca minorías. Mencionarlas a todas envuelve investigaciones profundas que rozan con los estudios de los derechos humanos y los de genocidio, razón por la que muchos artistas ahondan en esa temática; el

---

<sup>42</sup> El tema de los fusilamientos no es nuevo en el mundo de la pintura ni en la historia del arte, puesto que, solo citando algunas, la obra *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814) del pintor español Francisco de Goya, y la obra *La ejecución del Emperador Maximiliano* (1867) del pintor francés Édouard Manet, ya intentan evocar la severidad con que las tropas o los ejércitos reaccionan ante la población civil desarmada e indefensa.

mismo Botero elaboró más de una versión pictórica asociadas a ese hecho, para el autor Alberto Vargas

“En las tres pinturas, dos tituladas Masacre y en Matanza de los inocentes el tema es recurrente: un hombre vestido de civil, con aspecto que bien podría llamarse “gamonalesco”, inmola con saña, valiéndose de arma blanca (puñal o machete), a varias personas, incluidos mujeres y niños. La escena ocupa siempre el primer plano en un ámbito rural con un fondo de montañas, en una composición piramidal en la que el golpe mortal viene siempre desde arriba, desde el ápice, como si se tratara de un designio divino” (VARGAS, 2012, p. 51)

En ninguna de las obras nombradas el artista tiene afectación directa, así como tampoco evoca o aplica una referencia concisa de algún personaje o lugar, puesto que su experiencia con la guerra interna del país se ha dado desde la lejanía y la voluntad de producir su arte en distintas partes del mundo, es más, las piezas ligadas al tema de las masacres tratan básicamente de representarlo en sí, a excepción de *Masacre de Ciénaga Grande* (2001), en vista de que “Es la única obra de la serie en la cual se representa un hecho específico; sin embargo, no posee un carácter anecdótico: mediante el lenguaje pictórico pretende hacer una declaración de alcance universal” (VARGAS, 2021, p. 53). Por ende, son imágenes en las cuales se evidencia el estado en el que quedan las víctimas y se recrean fragmentos del crimen vivenciado, es a partir de esa recreación que su “Poder emotivo” (SONTAG, 2020, p. 101) surge efecto, pues siempre que se le vea se estará viendo y sintiendo, en primer lugar, una época desgarradora, difícil de dimensionar y en segundo lugar, [...] Imaginar lo espantosa, lo aterradora que es la guerra; y cómo se convierte en normalidad, para comprender ambos puntos, será entonces, siempre vital recordar a las víctimas

Antes de orientar el análisis en dirección a la segunda obra es fundamental volver a las reflexiones de Elizabeth Jelin ligadas a la necesidad de las comunidades de consolidar mecanismos que le ayuden en la transmisión y asimilación de la mayor cantidad de información posible de su pasado, para luego encontrar el sentido de las tradiciones que se encuentran tanto en el conocimiento cultural, y como no, en la memoria cultural de dichas comunidades (JELIN 2002, p. 36-37). El arte visual, como vehículo de la memoria, en virtud de su potencial de subsistencia y capacidad de circular en el tiempo, recorta las distancias entre épocas y generaciones, además, una vez refleja en su contenido el contexto del que

proviene, pasa a ser un elemento de auto recordación colectiva (al abarcar las generaciones pasadas, presentes y probablemente las futuras de una misma) que puede complementarse con el presente o contribuir en la complementación de ese presente.

Si la experiencia de interpretar o recordar la guerra interna colombiana se encuentra mediada, o no es pura ni directa, y aun así conforma la memoria colectiva y cultural del país, los símbolos, narrativas y conocimientos que soportan esa experiencia, se convierten, naturalmente en reguladores de una realidad compartida. La imagen de sujetos armados, sean del ejército, alguna guerrilla, paramilitar o cualquier otra fuerza de tendencia militar es una de las que más se repite en los medios de comunicación o en distintas imágenes empleadas para ilustrar el conflicto, sea para aludir a la propia guerra, a un grupo armado específico o incluso a los victimarios, individuos predominantemente de género masculino. En este orden de ideas, en el dibujo *Hombre armado* (2002) [Fig. 30], convergen dos ideas implícitas; primero, la de que quien disponga de las armas tiene el poder, y segundo, quien las disponga también puede proponer las normas del juego que le permitan salir victorioso. Tanto la una como la otra, tratan de proyectar parte de la imagen autoritaria que se autoconstruyeron los actores armados, y a su vez, pregonaron insistentemente las voces de los discursos dominantes oficiales (reforzadas por entes mediáticos), al punto de que el imaginario y la cotidianidad social, se llegó a persuadir de la idea de que la violencia debía ser mitigada con más violencia. Una clara consecuencia del imperante pensamiento guerrista, como prolongador de la tragedia y el dolor civil.

Figura 30. Fernando Botero. "Hombre armado". 2002.

Técnica: Carboncillo sobre papel. Dimensiones: 28 x 21 cm. Bogotá.



Fuente: Museo Nacional de Colombia.

Si en la pintura anterior la identidad del victimario quedaba a la deriva, válido sería asegurar que este trabajo centra su mensaje en transmitir una imagen de ese actor desde su imponente y disposición de acción. Como puede verse, se trata de un dibujo a lápiz, cuyos trazos muestran a un hombre adulto que mira hacia arriba en cuanto sostiene con seguridad un fusil, ahora, su camuflado y botas (como únicas prendas que porta) denotan su posible vínculo con algún cuerpo o fuerza armada organizada, debido a las tonalidades grisáceas, es difícil asegurar si sus prendas son las empleadas por las fuerzas armadas estatales como las del Ejército Nacional, Fuerza Armada etc., o las de los beligerantes, como las de las FARC-EP, ELN, EPL, AUC, etc., aspecto bastante interesante, pues deja entrever que cualquier uniforme de estos grupos puede ser el que usa el sujeto, tal y como en la realidad del conflicto, cualquiera de ellos ha cumplido en algún instante el rol de asesino,

secuestrador, torturador, opresor, defensor de políticas inhumanas, es decir, victimario. Daniel García, otro académico conocedor a fondo de la trayectoria artística del pintor colombiano, engloba las anteriores ideas comentando:

“En *Hombre armado* se recupera la tensión inicial que existe entre el verdugo y la víctima, pero esta vez dicha tensión se resuelve en una síntesis. Un mercenario descamisado que carga un fusil “está armado”, como si se tratara de un mecanismo. Sobre la firme postura de su cuerpo macizo una cabeza insegura gira bruscamente y de perfil mira hacia el cielo en espera de una promesa, una orden o una amenaza”. (GARCÍA, 2012, p. 77)

Está claro que cada uno de los actores armados han atacado y subordinado a la comunidad civil a modo de “estrategia de guerra” (CNMH, 2013, p. 34), pero ello no indica que los ataques han sido lineales, constantes o igualitarios en todo el tiempo de existencia que lleva el conflicto interno. La intensidad y el tipo de ataque se vinieron ajuste según los propósitos de los grupos en combate, el contexto político y el tipo de práctica a realizar, pues algunos recurrían mayoritariamente a determinadas prácticas al punto de volverlas un sello particular del grupo. Así mismo, se acota que la violencia dirigida a los hombres y mujeres civiles de todas las edades, perpetrada por las fuerzas armadas, ha atravesado los principios que el derecho internacional humanitario (DIH) que restringen tajantemente las practicas o medios de guerra que originen daños o sufrimientos a la población no armada o a aquella que no pertenece a sus promotores, es decir que la mencionada restricción exige dentro de las dinámicas de un conflicto armado, la distinción entre combatientes y personas civiles, así como el respeto a los espacios o bienes de tales personas y a los objetivos legítimos de la guerra en ejecución.

Viene bien leer un trecho del trabajo publicado por el CNMH, en el cual se comparten las acciones violentas más constantemente implementadas por la fuerza militar nacional, las guerrillas y los paramilitares, junto a sus particularidades distintivas a la hora de implementarlas.

“Así, los paramilitares estructuraron e implementaron un repertorio de violencia basado en los asesinatos selectivos, las masacres, las desapariciones forzadas, las torturas y la sevicia, las amenazas, los desplazamientos forzados masivos, los bloqueos económicos y la violencia sexual. Las guerrillas recurrieron a los secuestros, los asesinatos selectivos, los ataques contra bienes civiles, el pillaje, los atentados terroristas, las amenazas, el reclutamiento ilícito y el desplazamiento forzado selectivo. Además afectaron a la población civil como efecto colateral de los ataques a

los centros urbanos, y de la siembra masiva e indiscriminada de minas antipersonal. La violencia de los miembros de la Fuerza Pública se centró en las detenciones arbitrarias, las torturas, los asesinatos selectivos y las desapariciones forzadas, así como en los daños colaterales producto de los bombardeos, y del uso desmedido y desproporcionado de la fuerza.

La violencia contra la integridad física es el rasgo distintivo de la violencia paramilitar, mientras que la violencia contra la libertad y los bienes define la violencia guerrillera. En otras palabras, los paramilitares asesinan más que las guerrillas, mientras que los guerrilleros secuestran más y causan mucha más destrucción que los paramilitares”. (CNMH, 2012, p. 35)

Las estadísticas derivadas de esas prácticas exponen números aterradores, de hecho, un par de páginas atrás nombré las cifras de una de dichas prácticas (la masacre), no en tanto, más allá de los datos documentados queda un asunto más delicado e importante de discutir y preguntar, ¿en qué momento el desprecio y la exterminación de la vida del otro se tornó una táctica para debilitar adversarios en un país donde jamás esos “otros” han estado en centro e interés de las políticas públicas? La pluralidad de organismos armados en Colombia ha sido tan nutrida como las modalidades que tienen los mismos para perpetrar la violación a la ética reguladora de un conflicto armado lícito (o sea las formuladas por el DIH), es por ello que las hostilidades hacia la población civil se fundan al fin de cuentas en el hecho de que, para los hombres y mujeres armados, de alguna manea ella es la continuación del rival.

Los paramilitares han considerado que muchos de los pobladores del territorio colombiano son guerrilleros usando ropa de civil, las guerrillas, individuos a los cuales se les exigía respaldo una vez la ausencia del estado se hacía efectiva y les facilitaba el control territorial, y la fuerza pública los contemplan como individuos situados en medio del fuego cruzado o resultantes del uso desproporcionado de las armas, también ser posibles cómplices de la guerrilla o más recientemente, semejante al discurso paramilitar, ser guerrilleros disfrazados de civiles que merecían ser ejecutados para demostrar al estado eficacia y resultados públicos óptimos.

La imagen de un sujeto armado es pues la representación de un ser cruel que no mide sus acciones de guerra sino la eficacia de las mismas. Poco a poco el discurso de “héroes” (sí, cada grupo de actores militares era una especie de salvador para quienes los financiaban o apoyaban sus operaciones de terroríficas)

que les fue ungiendo de otros discursos imponentes y autoritarios, se va desintegrando conforme los testimonios de las víctimas van dejando a un lado el silencio impuesto o autoimpuesto e inician el camino de la confesión, es decir, comienzan a narrar cómo los perjudicaron a ellos, a sus familias o comunidad, las acciones de los ejércitos oficiales o los ilegales (sea acudiendo a todas las garantías que las instancias internacionales y mediadoras del proceso de paz les brindan para ser escuchados o sea desde sus prácticas de memoria personales o colectivas). En un informe del CNMH dedicado a develar a profundidad el terror ejercido por las AUC en el corregimiento de Villa del Rosario-El Salado cuando cometieron la masacre de “El Salado”, puede leerse un poco cómo funciona el pensamiento de los victimarios, de acuerdo a los análisis realizados por investigadores a los testimonios brindados por varios miembros de esta organización armada ilegal.

“Los paramilitares nunca han nombrado lo sucedido en El Salado como una masacre sino como un «combate» y luego como una «operación militar». Ese es el primer paso del enmascaramiento de los hechos con base en el silencio: los «pocos» hechos que se reconocen se inscriben en una táctica de combate.

Salvatore Mancuso y «El Tigre» reconocen en el degollamiento una táctica para matar al enemigo sin ser detectado; no hacer ruido para no alertar al enemigo. No ven en el degollamiento crueldad sino eficiencia de combate. Este silencio es central en la constitución de la memoria porque incluso recurre a las voces de los enemigos. En sus versiones libres los paramilitares son reiterativos en presentar como prueba de los combates la interceptación de las comunicaciones a Martín Caballero, comandante del frente 37 de las FARC, en las cuales reconoce las bajas en sus filas y la intensidad de aquellos. Es un énfasis en los combates que va silenciando a la masacre”. (CNMH, 2019, p. 174)

Indudablemente el victimario asume los eventos fuertemente trágicos como algo irrelevante, pues cree que lo que hace su contrincante será siempre peor en comparación a sus “justas motivaciones”. El silencio referido por los autores acerca de que para los paramilitares no hubo una masacre y si un combate, indica la frialdad con la cual interpretaban el conflicto, además, no hablar con detalle de lo sucedido, comentar sobre el dolor de las víctimas o declarar el por qué los vejámenes cometidos<sup>43</sup>, puede interpretarse como una negación a reconocer la responsabilidad de lo sucedido y a su vez, es seguir regulando implícitamente las

---

<sup>43</sup> En la masacre de El Salado se registraron 60 víctimas fatales y hubo escenificación pública del horror, victimización de niños, niñas, adolescentes y adultos mayores, violencia sexual, tortura, sevicia, desplazamiento forzado masivo, toque de instrumentos mientras masacraban a la población civil y elección de las víctimas por sorteo, entre otras acciones (ver nota al pie en el informe CNMH, 2013, p. 73).



normas que dirigen la guerra. Por otra parte, los discursos de los victimarios suenan en ocasiones tan persuasivos para la población afectada, que en muchos de sus relatos se vislumbra una especie de explicación (con aires de justificación) al porqué se convirtieron en blanco de los grupos beligerantes.

A continuación, expongo tres testimonios tomados del informe del CNMH; uno de un hombre joven, otro de un hombre adulto y otro de una mujer adulta, sobrevivientes de la Masacre de “El Salado”, en cuyo contenido puede apreciarse las premisas del último párrafo.

“A veces mucha gente dice que lo que pasó, pero en realidad, que por qué los paracos fueron a El Salado, pues no sé por qué todos dirán, pero ajá, ellos tal vez fueron, porque ahí en realidad pues la guerrilla muchas veces entraba y todo, la gente era muy copartidaria con ellos, no sabiendo que iban a perjudicar al que no tenía nada que ver, y en la masacre esa murió gente que ni guerrilla ni nada, que nunca habían tenido roce con la guerrilla, fue los que murieron, porque los que estaban con ellos pudieron huir porque ya sabían que iban los paracos para allá. Yo digo, pues, es que la gente dice, bueno, que ahora habla de reparación, entonces pues que digan la verdad de lo que en realidad pasaba allá [...] (Testimonio # 7 hombre joven)

Lo que pasó aquí fue por nosotros mismos. Si nos hubiéramos puesto de acuerdo en no aceptar a ningún grupo armado, como sucedió en Canutalito, pues no nos hubiera pasado. (Testimonio # 20 hombre adulto)

Si nosotros todos estábamos aquí en el pueblo y nosotros vemos algo raro, nosotros a los que tenemos que acudir es a, llamar enseguida, «hombre, aquí está pasando esto y esto y nosotros no queremos porque nos van a volver a», pero si nosotros tapamos y no decimos nada, pues quedemos otra vez que a nosotros nos desplazan”. (Testimonio # 21 mujer adulta)

A modo de breve conclusión, la una imagen de un hombre armado recoge la identidad de todos los individuos armados, promotores de los actos malvados que han mantenido en pie el fenómeno colombiano. Su obsesión por suprimir al bando contrario los llevó a acabar con comunidades enteras con el fin de reforzar su presencia mientras también daban fin a la existencia de los pobladores, como es el caso puedo a modo de ejemplo, la masacre de “El Salado”. De igual manera, sus posturas indiferentes frente al uso extremo de la violencia conllevan a pensar que no buscan únicamente ganar reputación originando miedo en los civiles, sino que relegan parte de la responsabilidad de lo ocurrido en esa mismas personas, situación a veces eficaz puesto que su necesidad (la de los civiles) de encontrar explicaciones a los efectos de una abandono estatal, sumado a la lentitud o

negligencia de los procesos judiciales, los hace cuestionarse e incluso auto sindicarse las culpas que han originado la guerra.

Transmitir el significado de lo que simboliza un hombre militarmente armado, es contar y recordar a las generaciones venideras que una vasta cantidad de los actores armados del conflicto son, por un lado, autores de acciones crueles sobre la sociedad debilitada y por otro, provocadores del silencio y del miedo que probablemente, varios de los parientes de los integrantes de aquellas generaciones de sociedades debilitadas, padecieron. Muchas víctimas, o muchos de sus familiares o amigos contemplan en el dibujo a un asesino, un secuestrador, un extorsionista, un reclutador de menores, un sujeto sedicioso, un violador... su personificación esta ahora mismo en los cientos de hombres que esperan un turno para declarar ante las autoridades pertinentes, las brutalidades cometidas, no obstante, otros cientos dejaron este plano en la impunidad y otros tantos han sabido escabullirse y prolongar el sufrimiento de las personas víctimas (y hoy en día, muchos de los que no se identifican como víctima), que ansían escuchar su versión y sus motivaciones, para sí proceder a una reparación justa.

En cuanto a quienes desconocen el rol o no poseen nociones claras del rol ejercido por el "Hombre Armado", en esta ocasión representado por Fernando Botero, se encuentran ante una oportunidad enorme para indagar, primero, en las identidades de los iniciadores de una guerra tremenda, posteriormente deshumanizada, incrementada, degradada por ellos mismos, los cuales hoy en día muchos de ellos, bajo el amparo de clanes políticos e intereses empresariales, no quieren detenerla plenamente. Segundo, aquellos colombianos que no se sientan familiarizados con este tipo de personajes, están a tiempo de cuestionar su posición social y la de los suyos, pues es vital también estimular la reflexión acerca de lo que les han contado, les han dicho o ha escuchado y les han hecho creer, ya que estas problemáticas no pertenecen a otras realidades sociales sino a una misma; se abre ante ellos también la oportunidad de descodificar la versión de la historia que han heredado, para luego contrastarla con la que las víctimas están contando y así participar de su re construcción más equitativa.

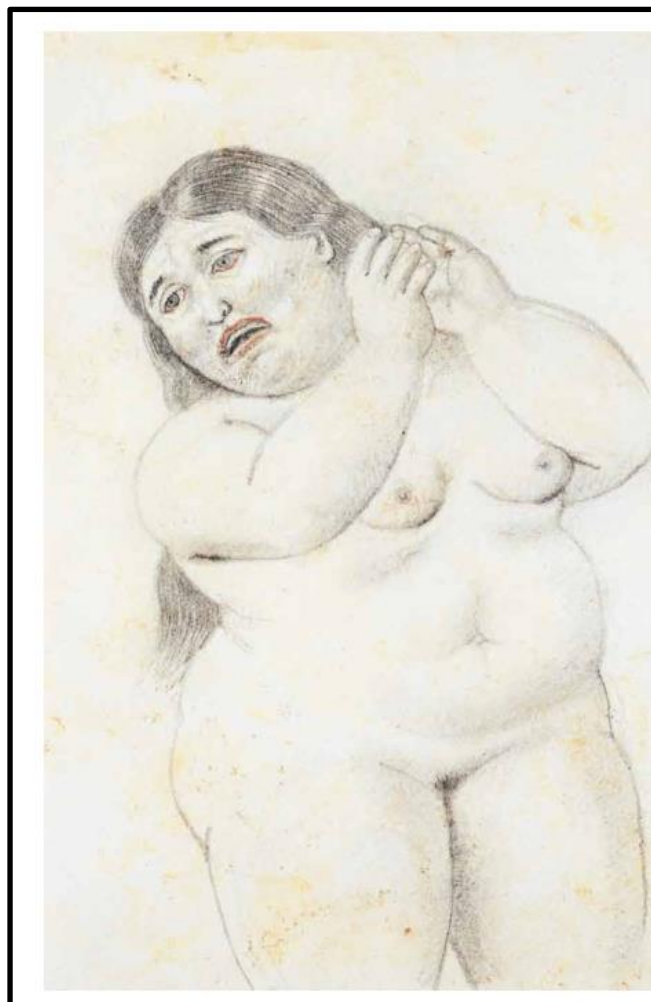
Comprender los acontecimientos que se presentan en cualquier conflicto armado no es tarea fácil. En el caso de Colombia, la situación que la envuelve es un

tanto más particular y por eso, complicada debido a su duración, aunque también dado a la intervención de múltiples actores, perspectivas e intereses políticos, de regiones y a las recurrentes vulneraciones a los derechos humanos, que han acarreado consigo represión y el silenciamiento de las voces de quienes las han vivido en carne propia. Tras este contexto, la inequidad entre géneros ha sido abrumadora y la reproducción violenta de ideas machistas y misóginas han hecho a las niñas, las adolescentes y mujeres de todas las edades, sobre las cuales se erige una masculinidad que las ve como un territorio más a sortear y apoderar. Si bien, un solo trabajo investigativo es insuficiente para profundizar en todas las formas infames que tomó la guerra colombiana, lo relacionado al papel de la mujer dentro de ella, lo es todavía más, en virtud de ello, es viable considerar que en los ámbitos artísticos es uno de los temas imposible de no abordar y en los estudios de memoria, conforman un grupo cuyas vivencias son esenciales para construirla, reconstruirla o transformarla.

La siguiente imagen, de carácter representativo y con la cual posiblemente se despierten muchas memorias de mujeres que sufrieron algún tipo de violencia a causa del conflicto o tal vez recuerdos asociados a muchas otras que ya no están, se llama *Ruego* (2003) [Fig. 31]. *Ruego* es un dibujo que simple vista ya exalta dos elementos importantes que la hacen contener algo típico del estilo de Botero y a la vez no. Primeramente el cuerpo de la mujer protagonista de la escena es característico en la obra del dibujante colombiano, pues se contempla una vez más mediante la presencia de una silueta rolliza, definida e imponente (ocupa casi todo el espacio del papel), aun cuando la narrativa connota que a diferencia de *Hombre Armado*, esa atmosfera imponente no se origina gracias presunción de cierto poder como ostenta el individuo militar, sino que más bien se trata de una narrativa donde se evoca la imponentia de la impotencia, puesto que si en el primer dibujo el hombre se ve viril y de cierta manera poderoso, en este la mujer se impone a través de su indefensión y exposición de su desnudez probablemente inducida para conferirle humillación al acontecimiento.

Figura 31. Fernando Botero. "Ruego". 2003.

Técnica: Carboncillo sobre papel. Dimensiones 40 x 30 cm. Bogotá.



Fuente: Museo Nacional de Colombia.

Como segundo elemento, esta vez atípico en la obra de Botero está el rostro de la mujer y en su inusual expresión de horror, recordemos que el artista tiene acostumbrado al público a presentar personajes usualmente de aspecto inexpresivo. Resulta curioso notar que, en los trabajos sobre el conflicto y la violencia derivada de este, Botero rompe con ese aspecto tradicional en sus personajes para dotarlos (al menos a la gran mayoría) de apariencia más realista y acorde a las temáticas naturales de esa problemática<sup>44</sup>, como se observó, en la estudiada tela *Masacre en Colombia*, sucede también. Dicha inversión iconográfica

---

<sup>44</sup> De hecho, en otros trabajos similares, como los inspirados en las torturas cometidas a reclusos en la prisión de prisión de Abu Graib, Irak, por parte de soldados estadounidenses, se evidencia nuevamente esta singularidad.

proporciona al conjunto de telas y dibujos que conforman la colección un sentido más próximo al dolor de aquellas personas que realmente padecieron las situaciones de dolor y violencia recogidas en este conjunto.

Regresando a la mujer del dibujo convocado, es válido mencionar que tampoco cuenta con una paleta de color diversa, a propósito, al igual que en *Hombre armado*, el fondo blanco deja al observador sin conocer la ubicación de la escena, convirtiendo la escena en un acontecimiento con más preguntas que respuestas. Asimismo, resulta interesante la presencia de una coloración rojiza exactamente en los labios y en la parte inferior de los ojos, que probablemente aluda a la sangre o algunos de sus rastros, sin embargo, continúa llamando la atención la corporalidad y una insinuada violencia contra la mujer que además, en un acto de misericordia mientras aparentemente se arrodilla, alza y junta sus brazos y manos como si intentara suplicar o invocar algo, aunque la mirada inclinada hacia su lado derecho da la impresión que no quiere ver a ese “otro” que se encuentra en frente, lo cual reafirma que la generación de miedo y terror como estrategias de guerra usada por los actores armados, fueron y han sido una constante.

En este sentido, el autor Mario Molano comenta que en la colección acerca del conflicto armado colombiano de Fernando Botero, hay claras representaciones de la violencia ejercida tanto a hombres como en las mujeres, aunque la colección también evidencia el impacto particular de esa violencia en cada género y sus diferencias, teniendo en cuenta que en el femenino en donde se percibe con mayor intensidad, un fuerte despliegue dominación, control y maltrato. Leamos las consideraciones de Molano:

“Sin embargo, la representación estética de la violencia que se despliega en esta colección aborda no sólo la radicalidad del acto violento, sino también las particularidades que determinan el acto violento de acuerdo con ciertas variables. Una de ellas tiene que ver con el género. Los actos violentos adquieren matices relevantes dependiendo de si recaen sobre hombres o mujeres, como ha sido establecido, por ejemplo, en el *Primer Informe de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación* sobre el caso de la violencia continuada en Trujillo, Valle” (2008, 43-4). (MOLANO, 2012, p. 91)

Posteriormente el investigador sostiene lo siguiente:

“Podemos apreciar que el tipo de violencia que se ejerce contra hombres y mujeres depende básicamente del significado cultural de lo masculino y lo

femenino. De un lado, el rasgo principal de la violencia ejercida contra sujetos varones es el ensañamiento con el cuerpo y la búsqueda de una destrucción radical de la existencia. Así lo indican las escenas más dramáticas de tortura, ejecución y descuartizamiento, como por ejemplo *Un consuelo*, *Despedida*, *Fusilado*, *Hombre cayendo* y *Motosierra*. En cambio, cuando la mujer aparece en escenas de violencia corporal, lo hace fundamentalmente como víctima de ejecuciones colectivas, como es el caso de *La muerte en la catedral*, *Masacre en Colombia*, *Masacre*, *Masacre* y *Matanza de los inocentes*. Con excepción, quizá, de los casos de *Otro crimen* y *Grito*, la mujer no aparece explícitamente como víctima de una violencia que busque la destrucción radical de la existencia física". (Ibíd., p. 91).

Concuerdo con el autor cuando afirma "el rasgo principal de la violencia ejercida contra sujetos varones es el ensañamiento con el cuerpo y la búsqueda de una destrucción radical de la existencia" e igualmente al afirmar: "la mujer no aparece explícitamente como víctima de una violencia que busque la destrucción radical de la existencia física", ello porque al revisar varias veces las obras, se observa rápidamente que las mujeres recreadas se encuentran vivenciando principalmente situaciones de afectación emocional, moral o de pérdida irreparable, que de muerte o terminación de su propia vida, como si sucede en las piezas donde aparecen hombres. Una de las razones por las que esto ocurre es porque en las dinámicas del conflicto interno, la naturalización de la violencia naturalizó también la violencia contra la mujer y la población LGBTI, siendo la de tipo sexual la más efectuada sobre dichas víctimas (CNMH, 2013, p. 77).

En las lógicas de una guerra patriarcal (iniciada, continuada, degradada, regulada y liderada especialmente por hombres) los estereotipos de género se recalcan fuertemente, por ejemplo: a lo femenino le es atribuido emocionalidad y pasividad, en cuanto a lo masculino, racionalidad y activismo. Estos valores atribuyen (o han venido atribuyendo) superioridad a lo masculino y por consiguiente a sus comportamientos y/o acciones, estableciendo a su vez las relaciones de poder hombre-mujer que al ser reproducidos a una escala colectiva se asegura su prolongación. Es en función de este sistema que en el contexto conflictivo, la violencia contra la mujer se vuelve aún más legítima (incluyendo la que deviene de mujeres guerrilleras, paramilitares, policías o militares hacia las civiles), y los estereotipos se comparten a otros hombres y mujeres como si fuesen creencias, de ahí que la determinación de si vive o no y lo que se debe hacer sobre su cuerpo, recaería en los victimarios, configurando así, las bases en las que se cimientan

relaciones de alteridad en el discurso predominante en Colombia. En este punto, se está una vez más, frente a una plena violación a los derechos humanos.

Llevar la violencia a niveles extremos inscribirla en las mujeres de todas las edades, las ha cosificado, despojado de respeto, les ha arrebatado sus familias, compañeros, y su cuerpo, ha sido visto como un espacio para fundarle un dolor que la permee y la acompañe de ser posible, el resto de su existencia. Desde luego, todo esto no es nuevo ni único en Colombia, si bien es un tema antiguo y factor problemático en la cultura e historia humana, si es necesario exaltar que en el país atacar a una mujer sola o que está criando a sus hijos solitariamente, violarla, asesinar a sus hijos, padres o hermanos, y a pesar de que nada lo justifica, es también una modalidad de la guerra, empleada por los victimarios para demostrar que ella no es igual a un hombre (y en efecto se asume que es débil) y mucho menos, a uno que posee las armas y el control de la zona en la que está localizada. La investigadora Rocío Martínez plantea esta aclaración escribiendo de manera concisa un texto en el que expresa:

“Sin embargo, las violencias sobre los cuerpos de las mujeres no han sido ejercidas solamente por actores armados. En Colombia, son los entornos más próximos como el hogar, el barrio y la comunidad, los espacios que resultan más inseguros para las mujeres. El conflicto armado ha exacerbado estas violencias y los actores armados han sustentado sus violencias justamente sobre las formas patriarcales que legitiman, exculpan e incluso justifican las violencias contra las mujeres. La violencia sexual es entonces evidencia de los idearios morales de los actores armados sustentados en la existencia de unos arreglos de género que sitúan los cuerpos de las mujeres en el lugar de cuerpos apropiables a la par que privilegia la construcción de unas masculinidades despóticas que se sustentan en el uso de la fuerza”. (MARTÍNEZ, 2017, p. 19)

Conforme a lo anterior, el contraste de violencias aplicadas a mujeres y hombres instan a considerar tácitamente que a las primeras se les deja con vida en más ocasiones, pero a cambio se les destruye a partir de la degradación de su humanidad<sup>45</sup>, mientras que a los segundos es mediante un fulminante fin de su

---

<sup>45</sup> El discurso patriarcal ha construido en distintas culturas, modelos muy sólidos acerca de lo que consiste ser mujer u hombre, tales modelos determinan valores, comportamientos e imponen necesidades. Igualmente, condicionan las personalidades, las formas de ser, de pensar y sentir, al punto de llegar a condenar acciones o pensamientos que no encajan en esos modelos, los cuales, a su vez, se le asignan a la persona según su sexo, es decir, las hormonas y las partes del cuerpo con las que nació (genitales), en aras de forjar una identidad acorde a las exigencias de cada modelo.

existencia que se busca derrotarlo, su sufrimiento es menos apetecido por los victimarios por lo que suelen ser objetivo recurrente de muerte fría. Obras como *Fusilado* (2004) [Fig. 32], *Hombre Cayendo* (2005) [Fig.33], *Muerte* (2002) [Fig. 34.], *Motosierra* (2003) [Fig. 35] muestran una incitación a la violencia corporal (presentan heridas, golpes, sin miembros), y, en consecuencia, dejan en evidencia que hay una mayor cantidad hombres asesinados en las prácticas de guerra. Por otra parte, todos los dibujos alusivos al sufrimiento de las madres como, por ejemplo: *Madre llorando* (2004) [Fig. 36], o *Un hijo muerto* (2004) [Fig. 37] al igual que obras como, *Secuestrada* (2002) [Fig.38.], *Agonía* (2002) [Fig.39] o *Sin esperanza* (2004) [Fig.40], respaldan la idea de que a la mujer se le violenta hiriéndola, maltratándola psicológicamente, sometiéndola e incluso, reduciéndola a la indefensión total como si se tratara de una tarea ejemplarizante.

---

En este orden, al hablar de “Degradar la humanidad de una mujer” en el contexto del conflicto colombiano, refiere a que los victimarios (mayoría hombres) se han aprovechado aún más de las ideas dominantes que como hombres la cultura machista del país les ha inculcado, con el objetivo de subordinar al extremo a sus víctimas mujeres, pues en las dinámicas de este conflicto con relación a la violencia perpetrada en mujeres, no basta con solo reconocer que el sistema jerárquico, que ya de por sí las ha segregado injustamente del poder y limitado tradicionalmente (como sucede en buena parte del planeta) a ciertas actividades, cuidados y labores (como las de la crianza y el espacio doméstico) sino que, de acuerdo con las motivaciones de la organización armada, las hace merecedoras de un trato distinto, que las pone en riesgo mayor por su condición de mujer, pues como se mencionó, la mayoría de personas fallecidas a causa del conflicto no son mujeres, aunque son uno de los grupos con más cantidad de víctimas.

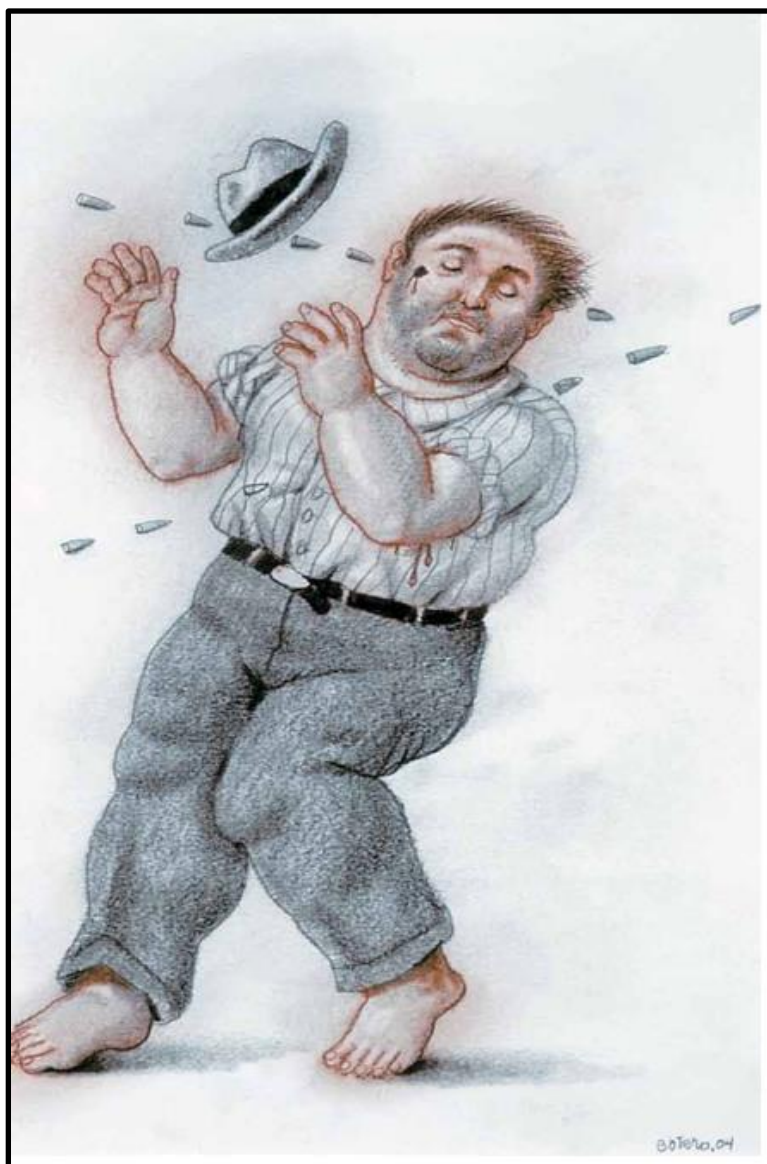
Dicho trato, que no es menos intencional, ha consistido a grandes rasgos en afectarlas emocional y psicológicamente en tanto se degrada su dignidad. Violentarlas por sus creencias (como sucede con las indígenas), con ofensas o desprecios por su raza o religión, el acoso sexual provocado por cualquier razón (edad, aspecto físico), esclavizarlas de cualquier modo, hacerlas testigo o culpables del sufrimiento de sus parientes o allegados (también víctimas), entre otras tantas prácticas terribles, han hecho que la guerra en Colombia configure las condiciones perfectas para profundizar las brechas de género y se propicien los espacios y justificaciones para incrementar la violencia hacia la mujer.

El documento *La verdad de las mujeres víctimas del conflicto armado en Colombia (Tomo 1)*, construido y publicado por el movimiento feminista Ruta Pacífica de las Mujeres, en el año 2013, proporciona un importante contenido investigativo que permite ahondar en este asunto y en otros derivados de este como lo son la memoria, el rompimiento del silencio por parte de las mujeres, el análisis de las experiencias traumáticas en un país en guerra constante, entre otros.



Figura 32. Fernando Botero. "Fusilado". 2004.

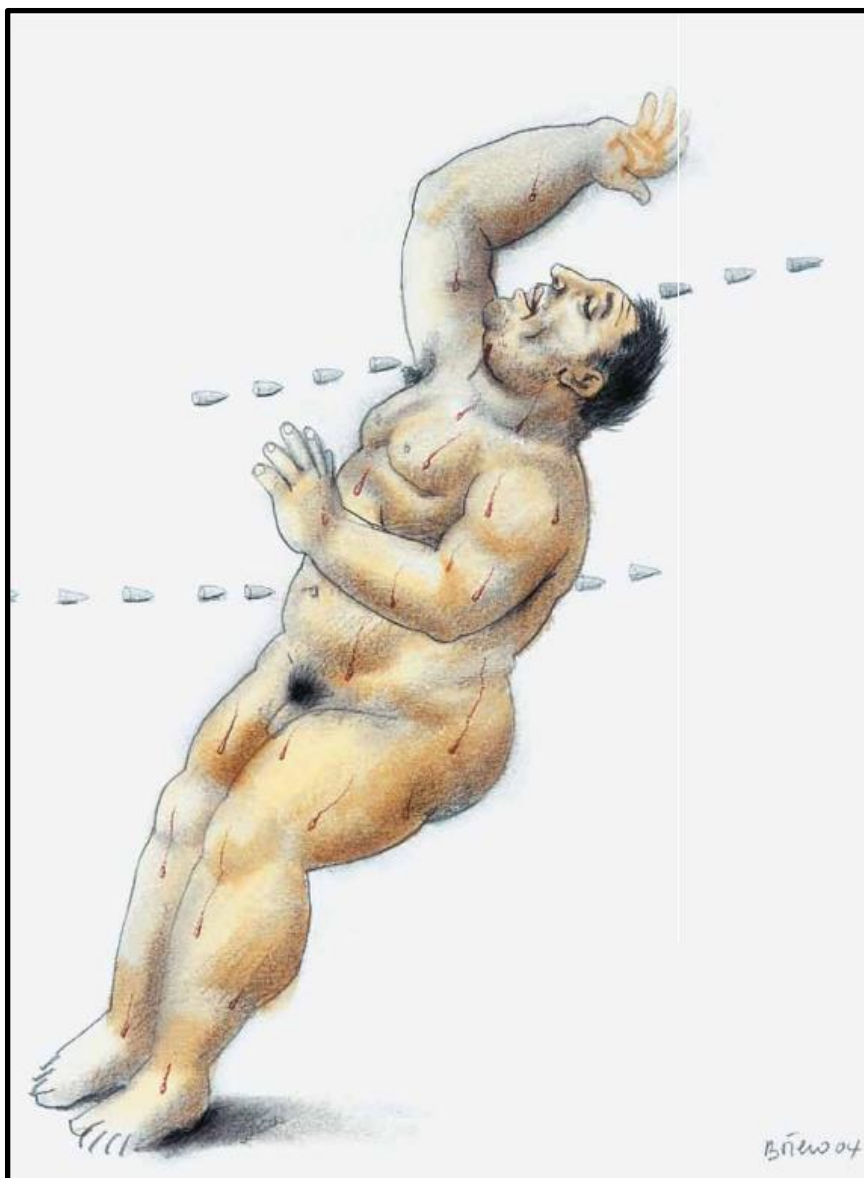
Técnica: Acuarela, lápiz, carboncillo y sanguina sobre papel. Dimensiones: 41 x 31 cm. Bogotá.



Fuente: Museo Nacional de Colombia.

Figura 33. Fernando Botero. "Hombre cayendo". 2004.

Técnica: Lápiz, acuarela y pastel sobre papel. Dimensiones 37 x 31 cm.



Fuente: Museo Nacional de Colombia.

Figura 34. Fernando Botero. "Muerte". 2002.

Técnica Lápiz sobre papel. Dimensiones: 41 x 31 cm. Bogotá.



Fuente: Museo Nacional de Colombia.

Figura 35. Fernando Botero. "Motosierra". 2004.

Técnica: Lápiz y pastel sobre papel. 30 x 41 cm. Bogotá.



Fuente: Museo Nacional de Colombia.

Figura 36. Fernando Botero. "Madre llorando". 2004.

Técnica: Carboncillo, lápiz y pastel sobre papel. Dimensiones: 35 x 44 cm. Bogotá

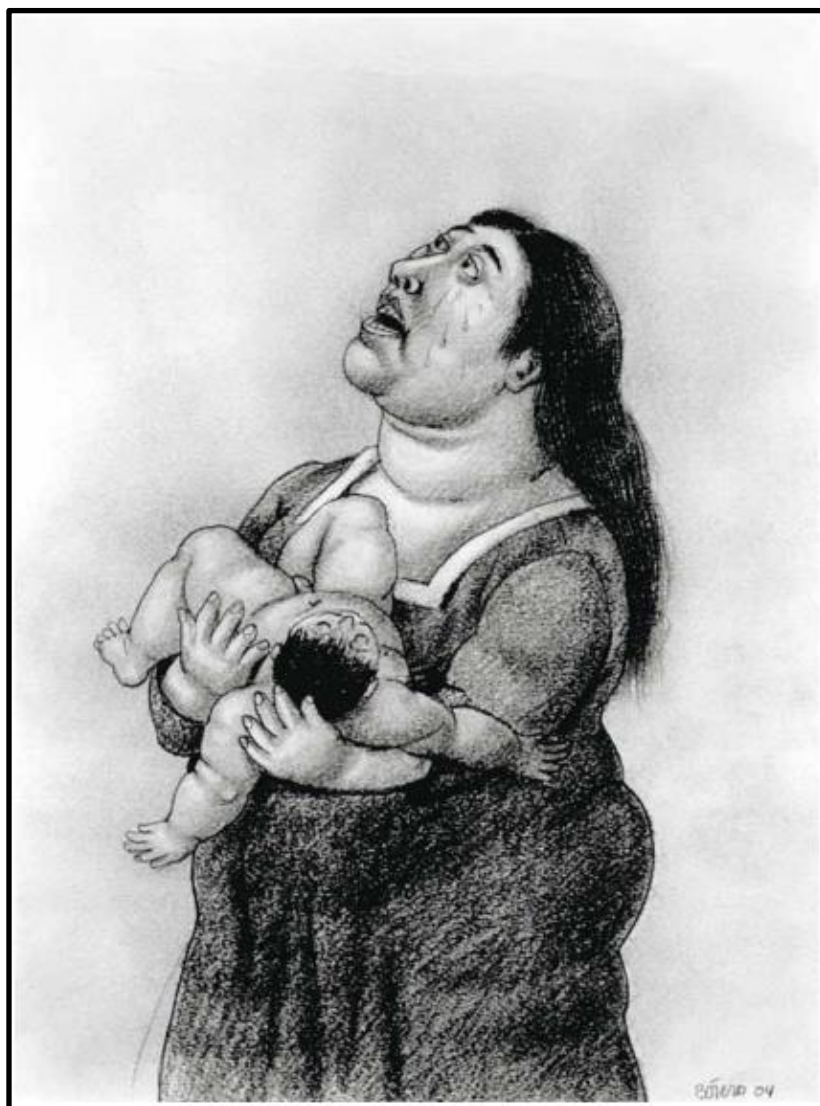


Fuente: Museo Nacional de Colombia.



Figura 37. Fernando Botero. "Un hijo muerto". 2004.

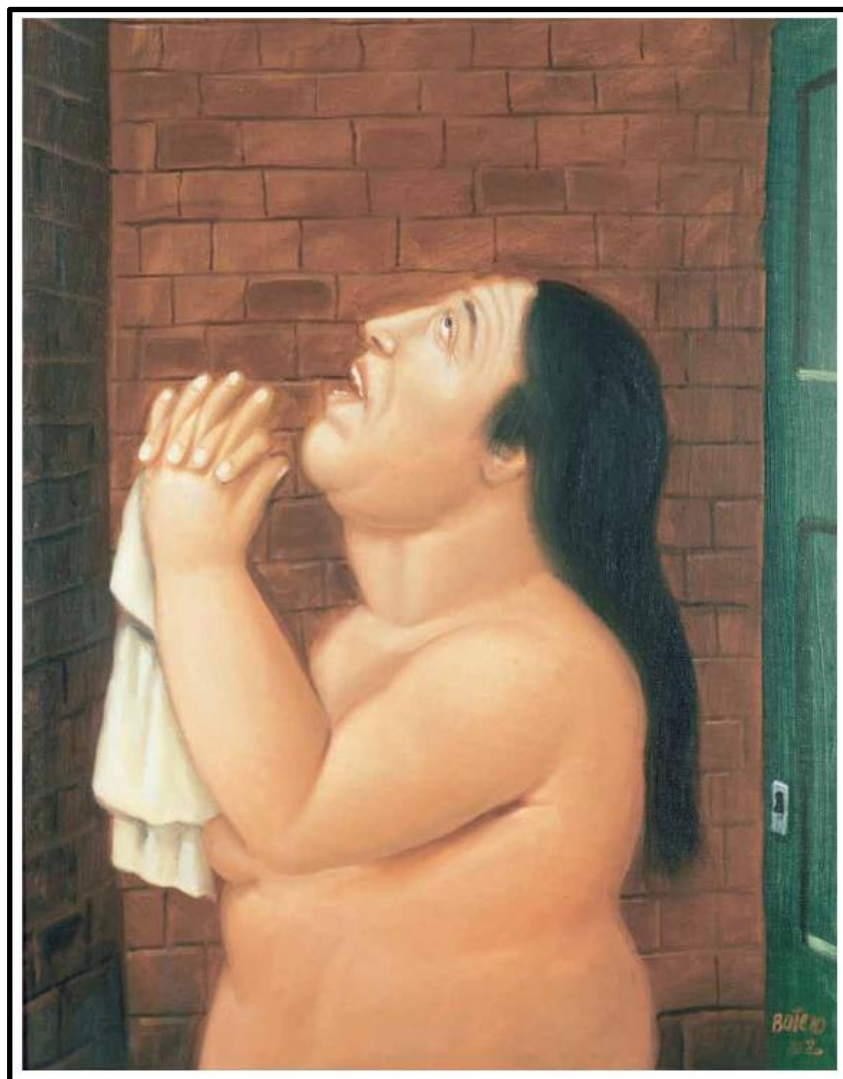
Técnica: Carboncillo sobre papel. Dimensiones: 41 x 31 cm. Bogotá



Fuente: Museo Nacional de Colombia.

Figura 38. Fernando Botero. "Secuestrada". 2002.

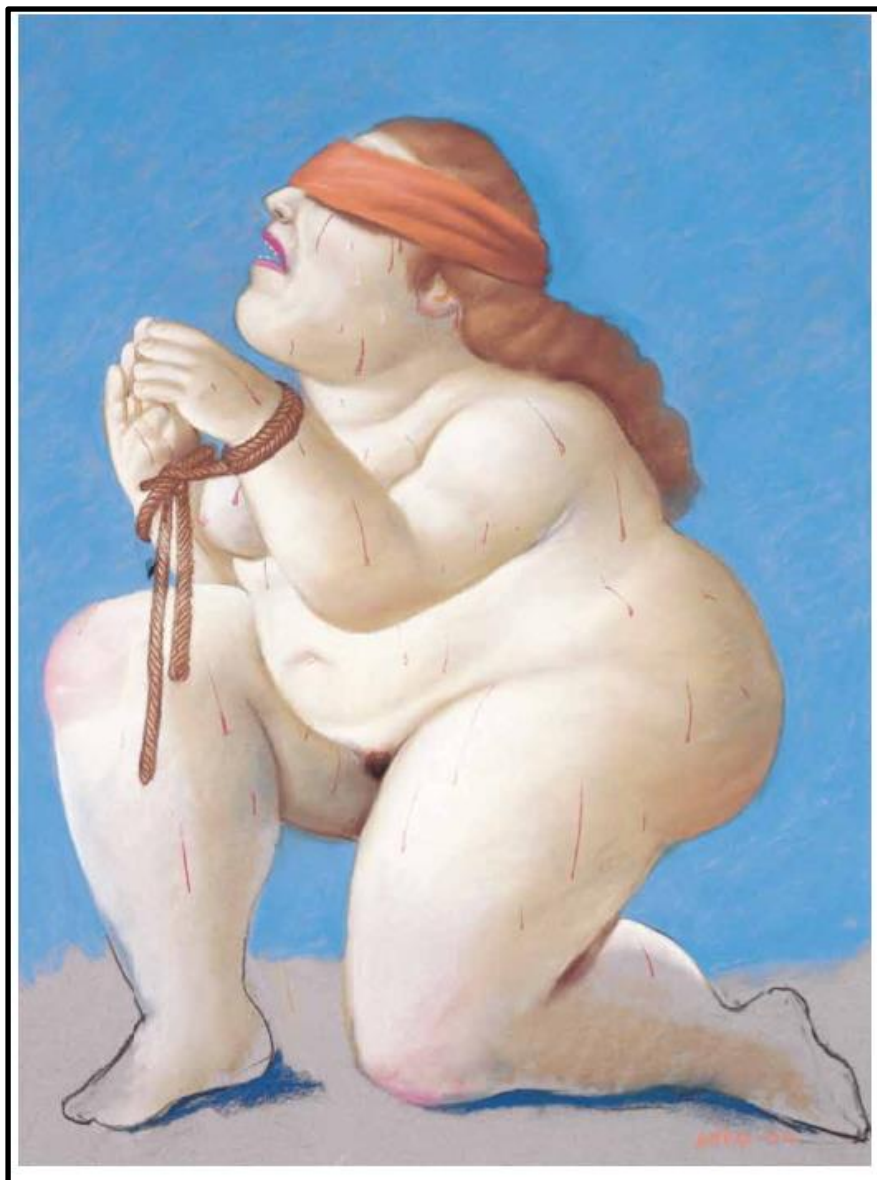
Técnica: Carboncillo sobre papel. Dimensiones: 59 x 49 cm. Bogotá.



Fuente: Museo Nacional de Colombia.

Figura 39. Fernando Botero. "Agonía". 2002.

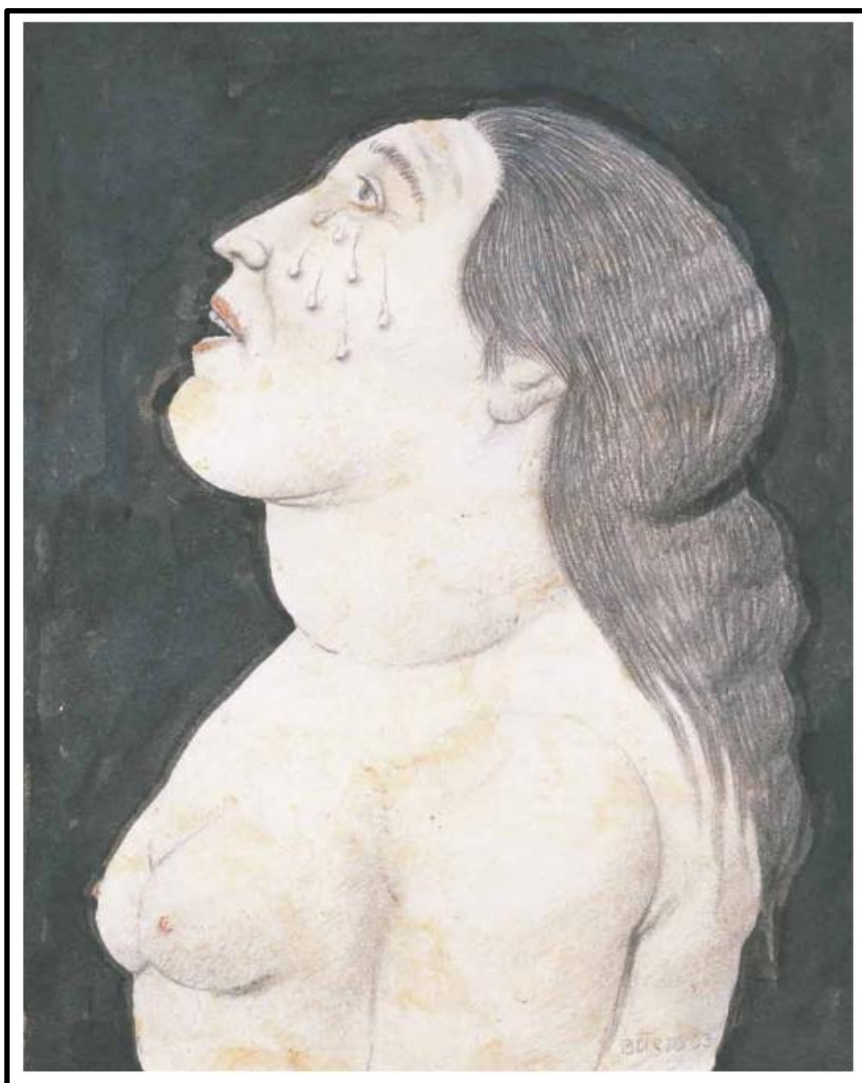
Técnica: Pastel. Dimensiones: 98 x 72 cm. Bogotá.



Fuente: Museo Nacional de Colombia.

Figura 40. Fernando Botero. "Sin esperanza. 2003.

Técnica: Lápiz, pastel y tinta sobre papel. Dimensiones: 98 x 72 cm. Bogotá.



Fuente: Museo Nacional de Colombia.

A seguir, se propone concluir el análisis de este segmento escribiendo que, como es bien sabido, los actos violentos cometidos en las mujeres trajeron consigo numerosas consecuencias y secuelas de todo tipo sobre esta población. Sin embargo, es esencial resaltar que una consecuencia en particular llama la atención, pues sugiere que los miedos e inseguridades forjados por el discurso machista patriarcal, toman nuevas formas, las cuales alertan de inmediato la necesidad de un trabajo continuo y adecuado, si se quiere una no repetición y una transformación de los modelos normativos tanto de feminidad como de masculinidad (MARTÍNEZ, 2017, p. 23) que instaron a la ejecución de las mencionadas actitudes guerristas y



agresivas, pero que a su vez, dado el impacto que ha dejado en las mentes y cuerpos, vienen motivando el acompañamiento y el apoyo de varios sectores sociales, a los procesos de resistencia que generan las mujeres víctimas (y otras que no lo son, pero se identifican con los procesos), en aras de acompañarse, apoyarse y reconocerse unas a otras, a veces desde “el silencio y la auto protección” (RUTA PACIFICA DE MUJERES, 2013, p. 20), e igualmente, para intentar sobrellevar la vida familiar y colectiva.

Tal consecuencia es el temor que sienten gran parte de las mujeres víctimas de violencia sexual a la hora de afrontar públicamente su experiencia (sea a nivel social, o a nivel jurídico), ya que [...] “Supone un ataque a la intimidad y muestra de forma descarnada el control del cuerpo como objetivo del poder”. (RUTA PACIFICA DE MUJERES, 2013, p. 20), además, brindar detalles de un hecho que para algunas fue un espectáculo de horror incurrido en presencia de otros o visibilizada ante otros, produce vergüenza y un silencio (complementada con el desconocimiento de sus derechos, intimidación por parte de terceros o de los mismos victimarios y la incredulidad hacia la justicia) que se confunde con una normalización de estos actos y que a la par, hacen ese o esos hechos, que se replique en otras mujeres. Por si fuera poco, se les ha estigmatizado y culpabilizado (incluso no se les ha creído) cuando, en un acto transgresor y valiente, han denunciado. Fijémonos en los dos testimonios que vienen a continuación:

- “Mataron mujeres, mataron niños, una cosa muy impactante que me dejó muy marcada a mí, era que... había mujeres que trabajaban lo que era vender chance y decían: a ellas las matamos porque son mujeres de la calle, porque son prostitutas y les hacían muchos oprobios, mataban las mujeres, les dañaban los senos, las encontraban violadas, o sea, pasó mucha cosa que no se denunciaba, no salía a la luz pública, sino que como quedaba en el anonimato... Granada, Antioquia, 1999, P.895. Tomado de (RUTA PACIFICA DE MUJERES, 2013, p. 53)

-Es una cosa que nos afecta a todas las mujeres y que siempre callamos, porque nos da pena, porque nos da miedo, porque hay mil prejuicios contra la violencia sexual en la familia. Tenemos que aprender y tenemos que saber que las cosas deben ser contadas”. Sotará, Cauca, 2005, P.387. Tomado de (RUTA PACIFICA DE MUJERES, 2013, p. 51)

Quisiera prolongar la discusión en torno a este tópico que como colombiana y mujer me llama y motiva a profundizar en sus aristas, pero como sucede con los otros, precisa investigaciones completas y a fondo a fin de dejar un

resultado objetivo, cuestión que lógicamente excede los límites y objetivos de la actual. En virtud de eso, se reafirma que en las expresiones creativas, y en especial, aquellas que desde el momento de los acontecimientos tratan de construir una especie de testimonio que diga lo sucedido a través del tiempo a las siguientes generaciones, y que aunque al momento de su incursión en la esfera pública (o sea, cuando estuvieron recién creadas) no hayan sido objeto de reflexión, en el presente de Colombia, si contribuyen a la recuperación y transformación de la memoria cultural y de los lazos sociales que la guerra impidió o envileció.

Las piezas de Fernando Botero evocadas, aunque en varias de sus escenas no se encuentra explícito la representación del acto violento por el que atraviesan los seres humanos presentes, más si exponen el cuerpo de las víctimas como un lugar en cuyo espacio se inscribe o mejor, se visibiliza la violencia exacerbada. En ellas, los límites no existen, las personas han pasado a adoptar casi que una postura de objeto con los cuales es posible experimentar y realizar cualquier práctica, por más descabellada que pueda ser, con el propósito de dejar claro sobre ese cuerpo dos cosas, primero: quien lo domina y segundo: hasta dónde puede llegar, un mensaje que más que para la víctima, está dirigido al otro adversario armado.

“De acuerdo con lo anterior, la violencia contra los hombres implica el deseo de supresión absoluta de la vida de alguien en todas sus manifestaciones: se niega el cuerpo, se niega la posibilidad de acción, se niega la capacidad de discurso, se niega la posibilidad de ser alguien, e incluso, se busca borrar la posibilidad de ser recordado. Por su parte, la violencia contra la mujer, si bien no intenta la destrucción radical de la existencia, sí persigue la degradación de la víctima y de su forma de vida: se destruye la dignidad, se destruye el lazo familiar y social en el que el sujeto se reconoce y es reconocido, se destruye el horizonte de expectativas y el sistema de valores, creencias y tradiciones que orientan al sujeto”. (MOLANO, 2012, p. 92)

Así pues, el fenómeno del conflicto interno se capta en estos dibujos y lienzos desde lo tenebroso de sus dinámicas, o en otras palabras, desde sus crímenes. Son trabajos que colocan al observador, muestras de los actos bárbaros que por décadas proporcionaron sentido a la violencia derivada de la guerra colombiana y del deseo de sus financiadores de no perder el poder que su status (sea político, militar, empresarial) les ha conferido. Dichas muestras, como fue visto, demandan en el ejecutor la renuncia de su humanidad y de quienes ataca.

Otra conclusión pertinente, se lleva a cabo en los análisis de Molano en la próxima afirmación:

“Podemos apreciar que el tipo de violencia que se ejerce contra hombres y mujeres depende básicamente del significado cultural de lo masculino y lo femenino. De un lado, el rasgo principal de la violencia ejercida contra sujetos varones es el ensañamiento con el cuerpo y la búsqueda de una destrucción radical de la existencia. Así lo indican las escenas más dramáticas de tortura, ejecución y descuartizamiento, como por ejemplo *Un consuelo*, *Despedida*, *Fusilado*, *Hombre cayendo* y *Motosierra*. En cambio, cuando la mujer aparece en escenas de violencia corporal, lo hace fundamentalmente como víctima de ejecuciones colectivas, como es el caso de *La muerte en la catedral*, *Masacre en Colombia*, *Masacre*, *Masacre* y *Matanza de los inocentes*. Con excepción, quizá, de los casos de *Otro crimen* y *Grito*, la mujer no aparece explícitamente como víctima de una violencia que busque la destrucción radical de la existencia física. Por el contrario, la colección presenta la forma en que la violencia ejercida contra la mujer busca herir principalmente su moralidad: es humillada, deshonrada y se le destruyen los lazos afectivos de madre y esposa (aunque estas heridas son causadas también mediante la violencia física, como el asesinato de hijos y familiares)”. (MOLANO, 2012, p. 91-92)

Por lo tanto, se asume que el interior de las obras resaltadas y en general, las que componen la serie de Botero sobre el conflicto en Colombia, se asientan fundamentalmente en los abusos ejercidos en tal problemática y en tratar de involucrar imágenes que yuxtapongan simbólicamente la presencia de la o las víctimas. Aquí se contempla en la producción del colombiano, un lado más moderno en cuanto a estilo y forma artística empleada, sin que sea realmente lo que llama la atención total, puesto que las temáticas dialogan directamente con el pasado y sus efectos en realidad del país, cuestión que las asocia con la memoria y los desafíos que a ella atañen en lugar donde ha sido manipulada siempre por los mismos individuos controladores, para prolongar una era de dolor que para su conveniencia los había vuelto intocables, y por los discursos hegemónicos que hoy en día pierde convicción y partidarios.

Me parece interesante pensar que el mismo Botero no plantea su obra como iniciativa o ejercicio memoria, aunque si como, parafraseándolo, un elemento capaz de representar una época tan irracional de Colombia (BOTERO, 2004). Algo que contrasta con la intención de Mery Yolanda Sánchez, autora que si ha estado tras el deseo dejar un trabajo literario que pueda contribuir a la memoria, tal como será desplegado más adelante. De manera que para el pintor su contribución nace de mostrar a partir de un lenguaje plástico, la inhumanidad de la guerra en

Colombia, su experiencia es la de un colombiano que pinta lo que considera, debe ser exaltado a futuro, un testimonio de la tragedia humana acontecida dentro de su país y de la fragilidad de los verdaderamente perjudicados, algo que está lejos de sus clásicas imágenes coloridas y positivas. Él lo señala así:

"Debo decir que el sentimiento que experimenté al pintar estos cuadros no es el mismo placer que siento pintando normalmente el mundo que yo pinto. Es otra sensación. El mismo hecho de proponerme, como artista, encontrar una imagen simbólica que refleje el gran drama de Colombia, significa un estado mental que no es grato sino doloroso. La reconstrucción artística del conflicto, que finalmente se reduce a unas cuantas imágenes o símbolos, es una necesidad que uno siente de no vivir de espaldas a esta situación. Mi país tiene dos caras. Colombia es ese mundo amable que yo pinto siempre, pero también tiene esa cara terrible de la violencia. Entonces en cierto momento tengo que mostrar la otra cara de Colombia." (BOTERO, 2004)

Claramente la contribución del artista reside en generar en el lector de las piezas, la necesidad de recordar o de acercarse a los hechos que han marcado al tejido social, pues es mediante a estas narrativas que se logra acercar al cómo la guerra y la violencia han repercutido en la organización de Colombia y cómo este país ha venido funcionando durante el último siglo. No obstante, si el lector logra identificarse con el contenido simbólico, percibirá que para alcanzar una reparación (como la que se ansia hoy en día), se debe revisar y recordar eso que duele, me refiero a las huellas del conflicto sobre los rostros, la mente y cuerpos de las víctimas, que por mucho tiempo se encubrieron a toda costa, hasta cuando Colombia se encaminó conscientemente al camino de la paz y a la transformación de la historia que ese camino invita y que comienza con la reconstrucción de la memoria colectiva, y esta por su parte, con la interpretación y revalorización de otras memorias alternativas.

Transitar por ese camino le ha significado a Colombia lidiar con diversos obstáculos, uno de ellos, quizás el más perdurable, es la constante lucha que libra con las semillas políticas que ven en el apoyo a la lucha armada (o mejor, con su continuación), la mejor y única opción para que el país cambie, aspecto que solo lo conduciría a repetir los errores del pasado y a convertir las memorias de las víctimas, nuevamente en realidad.

## **5. Capítulo V**

### **Aspectos del trabajo de Mery Yolanda Sánchez y Fernando Botero desde los que se pueden pensar la construcción memorias del conflicto armado**

A continuación, expondré los factores en concreto, a través de los cuales las composiciones de Mery Yolanda Sánchez y Fernando Botero analizadas, pueden contribuir en los procesos públicos de revisión de memoria y participar de la consolidación y concientización social de unas nuevas, teniendo en cuenta sus contenidos simbólicos y su capacidad de narrar situaciones trágicas de fuerte impacto emocional. Incluir este tipo de materiales en una nueva perspectiva del pasado, en el que se circunscriban los personajes y los relatos ignorados en su versión dominante, facilitará el autoconocimiento como sociedad, el perdón, el reconocimiento del otro y la voluntad de actuar con base a una conciencia de la realidad más crítica y menos dispuesta a repetir.

### **5.1 Insumos para tener en cuenta a la hora de interpretar elementos artísticos con potencial de memoria**

Estudiar las creaciones de dos artistas tan distantes, aunque de disciplinas bastantes cercanas significó un recorrido entre temáticas e intenciones semejantes, además de un constante retorno a aquellos años noventa y primera parte del dos mil, en las que las dinámicas y formas de la guerra violenta alcanzaron su mayor apogeo. Sumergirse en narrativas cuyo contenido exhibe muerte, sangre, pérdida, dolor e indolencia a niveles inhumanos, aunque verídicos, es recordar que se vive en un país condicionado tradicionalmente casi desde su consolidación, por los mismos discursos y fuerzas estatales e institucionales, garantes igualmente del incumplimiento de provisión de las garantías mínimas para que la sociedad (urbana y rural) de la que estaba y está cargo, cuente con sus derechos fundamentales y con unas condiciones dignas de calidad de vida, asuntos que a la larga fueron los que desencadenaron este conflicto que tanto ha agobiado al país y a su población.

De hecho, interpretar las obras de Botero o leer las de Sánchez termina siendo un ejercicio de memoria que hace que su público se cuestione y piense, cómo fue posible vivir y cohabitar en un territorio donde los intereses de los poderes hegemónicos residieran la mayor parte del tiempo en derrotar a los adversarios guerrilleros a como diera lugar, y viceversa, y los de los civiles giraran en torno a sobrevivir al conflicto o en muchos casos, a convivir con aquellos que intentaban sobrevivir. El empeño por dialogar con relatos ficticios plurales, que pudieran representar e integrar desde el lenguaje del arte, las voces sistemáticamente silenciadas y excluidas, en virtud del carácter combativo adquirido por el estado, se percibe en cada imagen visual y literaria; en estas imágenes la vida o experiencias personales de los creadores pasan a un segundo plano, pues prepondera una intención consciente por comprender al otro a partir de un fragmento de su experiencia trágica, de forma abierta y colectiva, y no tanto desde la discreción procedida de la mencionada exclusión.

En esa medida, rescatar del olvido las narraciones del conflicto en donde las víctimas son por fin el eje central, demanda conocer los acontecimientos que dejaron en esta población y a su vez en el tejido social, una huella imborrable. Sin embargo, dimensionarlos desde todos los casos particulares es una labor que

compete a un espacio más personal e íntimo (las memorias son infinitas), como lo es el entorno familiar y/o cercano en donde se puede forjar una historia de vida; ahora bien, si esa dimensión se establece en un nivel que convoque las narraciones desde lo colectivo, es decir, desde las narraciones o vivencias compartidas por varios miembros de la colectividad, facilitaran la toma de conciencia de los errores cometidos en el pasado, se evitará su repetición y se llevará a cabo el duelo y la reparación y reconciliación que en Colombia, tanto víctimas como sociedad en general, no han vivenciado conjuntamente.

Lo anterior da pie para renovar las funciones que venían desarrollando las manifestaciones artísticas comprometidas con la representación de conflicto interno con las FARC y las diversas infamias ejecutadas por otros actores armados en el mismo contexto. Dichas manifestaciones fueron originadas mientras estuvo activo el conflicto (al ser tan extenso cronológicamente hablando es claro que esta producción también lo es), no en tanto muchas no desempeñaban tradicionalmente un papel memorial (excepciones como Doris Salcedo hacen parte de ese otro grupo enfocado desde sus inicios, en articular voluntariamente su labor artística con la memoria conflictiva de Colombia), pues solo buscaban en su momento, así como cualquier producto cultural, dar cuenta de la realidad por la cual atravesaba el país, acción que repercutió poco en la época quizás porque existían ya bastantes trabajos similares (el propio Botero hizo un alto en su estilo para adherirse a esta tendencia) o porque no lograron acaparar la atención del público expuesto a la diaria transmisión y retransmisión de retazos de las secuencias sobre ese conflicto (SONTAG, 2020, p. 24), y por tal motivo pasaron prácticamente inadvertidas, e ignoradas por la atención general.

Fue esta actitud común entre los artistas, la de comunicar lo que sucedía en su entorno, el elemento que los condujo por muchos años a integrar esa memoria cultural predominante, caracterizada por transmitir a otras generaciones, experiencias que de algún modo han dejado de ejercer incidencia en la cotidianidad al remitir a los recuerdos organizados (constantemente soportados en medios visuales, escritos, auditivos), que sustentan la identidad colectiva, y regularizan el sentido de pertenencia adquirido y conservado intrínsecamente por los individuos del grupo. En este orden, se hace importante recordar que en Colombia la “naturalización de la violencia” (MARTÍNEZ, 2013, p. 46), comenzó a percibirse más o menos hacia

finales de los sesenta, luego de una primera mitad de siglo marcada por las luchas entre ideologías políticas (precedidas a su vez por guerras civiles de finales del siglo XIX). Allí, presenciar y contemplar la guerra a gran escala, los delitos derivados de esta e impunidad, fueron fenómenos cada vez más normalizados, debido a la conformación de guerrillas y la negación de un estado politizado a una solución pacífica y equitativa de la cual siempre pudo disponer.

Por lo tanto, los cuestionamientos a los que está siendo sometida dicha memoria cultural hoy por hoy, están promoviendo la reinterpretación de los productos artísticos, reiterando, inicialmente no captados del todo por la colectividad en general, en virtud de abordar un asunto que ya estaba enraizado en la cultura (casi orgánicamente), el cual para el período de aparición de esos productos, de igual modo se encontraba legitimado y auxiliado por los medios de comunicación. Es a raíz de la ejecución colectiva de esos cuestionamientos en proceso, que la población está accediendo a sustratos de memorias poco visibles anteriormente, lo cual es un primer paso para pensar a futuro, en una preservación social y consciente de las memorias que componen la memoria del conflicto interno.

En contraste, y como fue dicho preliminarmente, los gobernantes consideraban que la violencia debía ser atenuada con violencia (había ya una red de empresarios, narcotraficantes, personalidades públicas y políticas, que les convenía que así fuera para mantener su estatus e ingresos), así como también transmitían a través de distintos discursos la idea de que esta última era [...]Una simple expresión delincuencia o de bandolerismo, y no una manifestación de problemas de fondo en la configuración de nuestro orden político y social (CNMH, 2013, p. 13). Aspecto que entra en controversia también hoy en día, porque las formas artísticas plásticas y literarias elaboradas durante esa configuración de memoria cultural completamente patriótica y administrada solo por los poderes estatales, están atravesando por procesos de reinterpretación, influenciados por la reciente presencia de las víctimas en la escena social y en el debate público.

Si bien, no hubo un ahondamiento en todas las piezas que conforman tanto la colección alusiva a la violencia del conflicto de Botero, como tampoco en todos los poemas de Sánchez inspirados en las tragedias del mismo, las tomadas como muestra de análisis permitieron identificar consideraciones importantes, las



cuales en su conjunto demuestran y ratifican que cuando el arte trasciende, lo hacen también la humanidad y su trasegar en el tiempo, por lo que los recuerdos y experiencias que se circunscriben en el objeto artístico se tornan imperecederos. Gracias a ello, son a su vez insumos para la actualización del pasado y de sus memorias, pues por medio del arte siempre será posible repasar lugares, sentimientos, sonidos, imágenes...etc.

En primer lugar, la idea de la existencia de un potencial valor simbólico en las pinturas, poemas y dibujos, dedicados a mantener la presencia de un recuerdo memorial reafirmado con los elementos simbolizados, que al estar sujetos al contexto del emisor y del receptor, poseen sentidos que los hacen converger (aun cuando el emisor no experimentó o tuvo contacto con lo representado o el receptor no intervino directamente en la creación de lo representado), logra que ser testigo directo indirecto de tragedias masivas, se convierta entonces en un “algo en común”. El conflicto afectó tan radicalmente la vida de los colombianos, que el arte comenzó a proceder a partir de dicha afectación, en otras palabras, se identificó que dentro de su autonomía como expresión humana, el arte atendió el reclamo, el llamado tácito de las víctimas del conflicto más antiguo del mundo, y ha venido forjando referencias en las cuales se cristaliza un pasado compartido.

Así mismo, fue hallada una habitual preocupación por incorporar en las representaciones: la presencia (a veces implícita) del victimario, la naturaleza inofensiva de las víctimas, el desplazamiento forzado y la masacre como tácticas de guerra que no solo arremeten contra los derechos humanos de los civiles, sino que también acaban con la existencia de comunidades y en consecuencia, con familias, historias de vida, sueños, infancias, proyectos, compañeros, en fin, con todo un conglomerado de vínculos y estructuras socio afectivas, difíciles de argumentar desde la exhibición de cifras; único recurso que ha sido empleado para ilustrar el punto en el que va la guerra.

La preocupación por resignificar y actualizar el papel del factor emocional, invisibilizado por este último recurso, abarca también a quienes en el instante presente pasaron por las arremetidas mencionadas y a otras tantas, así como aquellas víctimas ausentes, pues es tan amplia la cantidad de actores con estos perfiles, que su cálculo es efectuado por generaciones, y dada la extensión temporal

del conflicto, es imprescindible recordar igualmente a las que fallecieron, a los desaparecidos, y en general a quienes no consiguieron ver su terminación. Este tipo de trabajos son también una manera de hacer partícipe en el presente, a todos los que no están, pero les concerniría estarlo.

Por otra parte, articular obras como las estudiadas con la noción de *Arte sobre a memória* (ASSMANN, 2011, p. 385), implica dialogar con el lenguaje de la memoria y eso quiere decir, relacionarse con algo no esquematizado ni objetivo como si lo es el campo de la historia. Dialogar con la memoria y en especial con el arte que nace de ella, es una interacción con relatos incompletos, parciales, que en ningún momento se comprometen con lo impersonal, gracias a esto transita por el pasado desde el presente y puede generar porvenires significativos sin comprometerse. Lo anterior, es evidenciado en los relatos inconclusos que Mery Yolanda propone y Fernando Botero captura, ya que ambos muestran un momento, el trozo de una escena en particular que despierta incertidumbre (la misma que han sentido las madres cuyos hijos han desaparecido, o las personas que tuvieron que aceptar el control de los sujetos armados sobre sus tierras), a pesar de proporcionar pocas informaciones del lugar, de los responsables, de los protagonistas o de las razones, que rodean el hecho evocado.

Hacer memoria a partir de los lenguajes inscritos en soportes artísticos, es reconocer en personajes como "Carlos" o en las mujeres torturadas de los dibujos, el rompimiento de los límites racionales, la identidad y fragilidad de los individuos en quienes se ejerció toda clase de crímenes descendidos de la violencia prolongada. Además de concentrar simultáneamente las voces y representar tenuemente algunas de las situaciones experimentadas por la población afectada, esos individuos ficticios movilizan recuerdos y traen al presente el impacto reprimido de eventos traumáticos cometidos en el marco del conflicto, ante el cual se identifican quienes lo vivieron y todavía subsisten (o también sus parientes o personas allegadas), y ante el cual muchos otros no han querido (consciente o inconscientemente) asumir como fruto de la tragedia colectiva de más de medio siglo, promovida como si fuera un rasgo normal y distintivo de la sociedad. Como dice el profesor de la Universidad Nacional de Colombia, Víctor Viviescas, recordando a Theodor Adorno,

“En presencia del conflicto, en la circunstancia existencial de compartir la situación del conflicto y sus consecuencias en diferentes miembros de la sociedad, el arte resulta afectado, de acuerdo con Adorno, en por lo menos dos aspectos: la sospecha de mentira que significa la indiferencia y la necesidad de enfrentar el horror en la acción artística y mediante ella, pues nada, tampoco en el arte, puede substraerse a la “sombra del espanto”. (VIVIESCAS 2016, p. 19)

En suma, es vital entender que el arte sobre la memoria emergido en Colombia no es un ejercicio que resulta de la normalización de las situaciones de violencia, sino de cómo estas aún se mantienen vigentes en las discusiones actuales. Tener en cuenta el trabajo de artistas que se desligaron de sus estilos, temas o estéticas recurrentes para acoger en su creatividad lo real, lo cercano y lo ético, es contar con materiales que se refieren a lo sensible, a lo que realmente le ha dolido al país y no logró incumbir a la prensa o a los dirigentes políticos por mucho tiempo (sugiriendo que aún no está dicho todo), allí la polifonía colectiva se sobrepone a la opinión del artista.

En la actualización de las memorias que cada vez toma más fuerza en el país, no solo porque así lo indican los acuerdos firmados, sino porque las juventudes actuales están interpelando por otras necesidades que contribuyen en la consolidación de un país distinto, en el que el sentido de su realidad no gire en torno a guerra, narcotráfico, corrupción, injusticia y a la legitimación del silencio (todas las cuatro últimas consecuencia de la primera) sino en una cultura de paz, en donde prime la humanidad y el respeto por la vida, algo aún no adquirido plenamente hasta ahora, en Colombia, aunque desde luego se espera, conforme se vaya dando paso a los acuerdos y la sociedad mantenga estas necesidades, excluir la violencia como un aparente rasgo habitual de la sociedad colombiana.

Como tercer lugar, se identificó que para aportar a la edificación de memorias es indispensable desvincularse de las verdades promulgadas desde siempre, por medio del consumo e interpretación de materiales que den cuenta de dos cosas particulares: primero, de aquello que las *mídias* o trabajos visuales no pueden o no han destacado debido a su inherente narración con imágenes; segundo, de lo que la palabra verbal o escrita no consigue comunicar, en razón de las limitaciones del sentido compuesto por las palabras. Es decir, leyendo y comprendiendo elementos de narración visual y escritural, que pongan en tela de

juicio lo que uno como miembro de la sociedad sabe, lo que le han contado, lo que ha presenciado y lo que le ha ocurrido. Además de llevar consigo clareza del tiempo del que descienden y en el que se localizan hoy, ese tipo de materiales se complementan al expresar lo que el otro (lenguaje) difícilmente consigue, por lo tanto, esta integralidad o la interacción intertextual causa una lectura panorámica sobre el discurso de una misma realidad,

Con base a lo expresado, vale la pena asegurar que conectarse con los poemas de Sánchez conlleva al lector a percibir lo que se siente vivir la guerra en carne propia, mientras que interpretar los lienzos o los dibujos de Botero permiten vislumbrar lo sucedido a los otros que también me rodean. Igualmente, la dupla de trabajos inserta en el aire un relativo reconocimiento a fragilidad y a la indefensión, condiciones que nos alertan de la presencia de un riesgo, que, de ser asumido voluntaria o involuntariamente, corroboran la finitud de los seres humanos.

En Colombia, las dos condiciones han venido dominando los sentimientos de niños, mujeres, afrodescendientes e indígenas, quienes aparte de padecer abuso de poder fueron objetivo de cosificación y de exclusión de derechos. Rememorarlas en los leguajes de las artes, es también una crítica al aprovechamiento intencional que ejercieron los violentos de los estados que responden nuestra humanidad. Siendo figurativos y bastante realistas, ha sido el camino elegido por Sánchez y Botero en aras de preservar y difundir el significado de lo ocurrido, en tanto hacen prevalecer el protagonismo de los directamente implicados, sean o no armados. Igualmente se observa que en las dos creaciones es clara la intención de aludir a cierto relato, siguiendo la voz de los marginados y de sus prolongadas tragedias.

La regularización del contenido del objeto artístico y de su capacidad de actuar siguiendo determinados capitales simbólicos (alusivos a la figura del victimario, las zonas rurales olvidadas, los desaparecidos, entre otros.) relacionados a varios de los crímenes cometidos con mayor frecuencia por militares, guerrillas y paramilitares, sugiere que el creador está ocupándose de menesteres que van más allá de expresar o traer al presente valores y/o hechos influyentes en la sociedad de procedencia, de acuerdo con recursos artísticos de su dominio. Con lo anterior me refiero a sus necesidades de ciudadano, miembro de una colectividad que al igual

que podría sucederle a otro, desea manifestar sus propios malestares y denuncias, a la larga reflejo de las de los demás. Esta ocupación, de carácter social, permite que su participación en el entorno colombiano atienda a criterios más de tipo afectivo, teniendo en cuenta su profundización en los nexos del individuo con el grupo de pertenencia. En efecto, constantemente se siente con mayor fuerza que quien se comunica es el “yo” de Fernando Botero y el “yo” de Mery Yolanda Sánchez, más que el “yo” pintor o el “yo” poeta.

Cabe anotar entonces que la voluntad de artistas como los señalados, reside en apropiarse, o mejor, tomar como propio, el dolor y el sufrimiento de los miembros de su misma comunidad, bajo la intención de hacerse partícipes de la misma realidad compartida. Como bien escribió la propia Mery Yolanda Sánchez:

“Los instrumentos que usa la historiografía, como memoria estatal, son fríos. Necesitamos palpar, tentar lo emocional para reconstruir desde lo orgánico y moldear de mejor manera el barro de nuestra casa. Me refiero a la casa como mi estructura, donde toma asiento la comunidad con la que evoluciono. Hay vacíos cuando se registra la historia que no da prioridad a lo humano. El poeta lee el alma del otro en las entrelíneas del surco de la tierra, se atreve, denuncia, cuestiona y convoca a otras lecturas, lejos del relato plano y escueto de los titulares de la prensa oficial”. (SÁNCHEZ, 2012, p. 121)

Durante el transcurso de construcción o reconstrucción de las memorias de una sociedad, el rol desempeñado por ejecutores de labores artísticas en contextos de guerra puede ser comprendido como si fuese una especie de acción a favor del rescate y la expresión de testimonios, que hablan en nombre de las personas invisibilizadas, numerosas veces culpadas por las figuras de autoridad de ser objetivo de guerra. Sus producciones no son neutrales, como expuse, gracias a la complejidad del entorno, el contenido de esas producciones es regulado, pensado, y por ello su valor es el de un agente activo que opera y cobra sentido desde memorias vivas, ya que como creación de índole artística se reivindica tan pronto es interpretada por la sociedad en el presente, y como preservador del recuerdo o de narrativas memoriales, cobra sentido una vez se contrasta con otras narrativas normalmente de mayor conocimiento público.

Para cerrar este trecho quisiera reafirmar que en Colombia [...] “El conflicto político y social que cobra expresión de conflicto armado (VIVIESCAS, 2016, p. 19), ha perjudicado fuertemente desde mediados del siglo XX cada uno de los ámbitos de la sociedad, tanto que tuvo la capacidad también de esparcirse en las

generaciones eventuales, incluso hasta la vigente (de hecho el boom de la memoria que hasta ahora comienza a darse en Colombia, como fue dicho, gira en torno a dicha problemática), logrando transformarse en uno de los rasgos característicos del país.

Y aunque es normal que todas las comunidades humanas atraviesen dentro de sus espacios por profundas situaciones de desacuerdo y confrontación, al punto de que convivir se vuelva una experiencia tensa que pone en discusión los intereses del sitio en donde están surgiendo las discrepancias, no siempre todos los contextos (apoyados en el sentido común) aprueban que las situaciones nombradas caigan en la irracionalidad, ni tampoco suele admitir de manera natural y aparentemente necesaria, que una situación de confrontación deba esencialmente dilatarse el tiempo (sin importar sus efectos sobre los habitantes) y luego se justifique como única vía para superarla, tal y como ha estado sucediendo en Colombia.

De hecho, Viviescas en sus estudios sobre arte y conflicto, recapitula la anterior contrariedad, desde el escenario colombiano diciendo:

“Desde entonces, hace 60 años, y hasta nuestros días el conflicto armado dispone, específica y afecta la vida social y en colectivo en Colombia de una manera intensa. Y si bien el conflicto es connatural a toda sociedad humana en los procesos de convivencia social tanto como en los procesos de civilización y de dominio, fuerza es reconocer que el conflicto social y político en Colombia, en su condición de conflicto armado, ha tenido tan amplia y luctuosa incidencia, ha afectado en su permanencia tantas generaciones de colombianos que nos obliga a considerarlo como un factor singular que especifica nuestra sociedad”. (VIVIESCAS, 2016, p. 19)

Fue esa permanencia generacional del conflicto referida por el autor, la que ocasionó una sensación de normalidad en la cotidianidad (resultado de la necesidad natural de los integrantes de un grupo de acoger narrativas presentes en sus entornos socioculturales, con el fin de formular marcos de referencia que ayuden a comprender la sociedad en la que se ubican y dirijan sus modos de actuar en ella), que a su vez respaldó la actitud guerrerista de buena parte de los dirigentes del país desde la década del cincuenta, en vista de los fallidos procesos de paz y su interés por demostrar a la opinión pública, una supuesta efectividad de las fuerzas oficiales combatiendo grupos insurgentes. Como consecuencia de aprender a vivir en medio de una cultura de la guerra, se obtuvo una casi nula comprensión crítica del pasado,

a pesar de que la violencia y las primeras expresiones de conflicto armado habían venido incidiendo en la vida de los colombianos desde hacía una, dos e incluso tres generaciones, como pasa en la actualidad. Asunto que como he comentado, está pasando por mudanzas gracias al acuerdo de paz firmado en 2016.

Sin embargo, la memoria cultural que imperó por el mismo tiempo en que el conflicto con las FARC era una realidad inmediata, poseía diferencias respecto a las posmemorias transmitidas en el interior de las generaciones de víctimas, en la medida en que con la primera, aparentemente la mayoría se identificaban y percibían como algo normal y cotidiano, ya que concentraba y sustentaba una especie de mentalidad social habituada a la existencia de un conflicto interno, y a varias de sus consecuencias como por ejemplo: el narcotráfico, el desplazamiento forzado y el abandono del sector rural, que pasaron a ser prácticamente un rasgo distintivo del país. Mientras las segundas, las cuales están auxiliando en la actualización de la memoria cultural, se están refiriendo específicamente al cómo el fenómeno conflictivo, incidió en las vidas de todas las generaciones de víctimas directas, en su dolor y el de sus familiares o allegados, un factor hasta hace poco desligado de la cultura, y por consiguiente, desligado de las generaciones de colombianos que lo desconocían o de las que prefirieron (siguiendo las dinámicas de un conflicto normalizado) naturalmente darle la espalda a raíz de no haberlos perjudicado directamente.

La transmisión pública de esas posmemorias y la disposición de procesarlas, enmarcadas a su vez en las dinámicas del posconflicto, conforman un evento relativamente reciente en Colombia, y en congruencia con el tiempo y número de afectados, será una experiencia que precisará de un paciencia y constancia, no en tanto, sus impresiones en la comunidad están siendo de reacción inmediata, señal de que la normalización de la guerra comienza a ser removida de la memoria cultural. Es justo aquí en donde la idea de los *estabilizadores da recordação*, planteada por Aleida Asmann reaparece a modo de arte plástica y arte literaria, pues estos, al caer hace algunos años en una especie de “moda” temática apoderada instintivamente de las expresiones artísticas, pasan a ser actualmente objetos que, desde sus inicios, se opusieron a la tendencia al olvido (ASSMANN, 2011, p. 267), acarreada por la desatención dada a la gravedad que llegó el conflicto en Colombia.

Es a raíz de su resistencia al paso de los años, que el presente provee las condiciones ya sea para comunicar o para complementar los relatos de las víctimas, compartidos día a día, o para aproximar a la sociedad a relatos desconocidos, o que nunca pudieron ser transmitidos a cabalidad debido a la ausencia de su portador original. Se reconoce entonces que la producción estudiada, tanto la poetisa cuanto el pintor, contienen motivaciones particulares, pues apartarse de la rigurosidad de criterios estéticos les proporcionó la confianza para salvaguardar algunos cuantos fragmentos de la catástrofe, cuya existencia, parafraseando a Assmann, constituyen tan solo algunos ejemplos de una gran colección de restos sobre lo ocurrido, que aunque no lo reconstruyen, si brindan ideas de las pérdidas y de sus vestigios. (ASSMANN, 2011, p. 386), una situación que debe ser de comprensión pública si se quiere que estos sustratos de memoria pasen a ser abiertamente preservados.

El actual relevo generacional (animado por un contexto sociopolítico heterogéneo en comparación al que estuvo prevaleciendo) junto a su afán de cuestionar y asumir responsabilidades, de índole social, político y moral, permiten considerar que el tiempo de la obra de Mery Yolanda y Fernando Botero acerca del conflicto, es ahora, pues ha surgido una intención en la sociedad de recuperar materiales simbólicos que ayuden a visualizar y a conocer, lo que la historia aún no ha mostrado.

La guerra continuamente ha sido un tema vigente y público, incluso todavía es, pero nunca lo habían sido las memorias de sus víctimas, es otra deuda con ellas, de ahí que no se pueda esperar una generación más para iniciar su levantamiento. Muchas de estas memorias están intactas, otras vivas y otras serán reconocidas mediante la categoría de posmemoria, muchas emitidas por la voz directa de quienes participaron de sucesos trágicos, de sus hijos, nietos, hermanos...otras por su parte, por diversos lenguajes, como el consolidado entre de las artes y memoria, y su capacidad no solo de narrar desde lo simbólico y/o subjetivo, sino también desde sus esfuerzos por penetrar en el sentido del pasado en cualquier instante, para luego reflexionarlo siguiendo las necesidades del tiempo o la cultura en donde es re interpretado. Esta es sin duda, la mayor contribución dejada por piezas como las abordadas aquí.



## 6. Consideraciones finales

Se había mencionado en el capítulo relativo a las conceptualizaciones de memoria y su participación en contextos de conflicto, que una vez la colectividad atraviesa por un periodo de revisión consciente de los discursos y narrativas dominantes que han influenciado en la construcción de la historia a lo largo de los últimos tiempos, quienes no habían sido escuchados, leídos, interpretados en el pasado, reciben un papel distinto, en la medida en que los espacios vacíos presentes en dichas narrativas comienzan a evidenciar sus nexos con estas personas excluidas. De igual manera, cuando se instaura la necesidad colectiva de llevar a cabo esta revisión del pasado, todas aquellas expresiones sean, de tipo archivo, artístico, arquitectónico, documental, etc., pasadas por alto en determinado momento (a raíz de pertenecer a una temática repetitiva, promover el cuestionamiento a componentes de cierto periodo, poner en tela de juicio experiencias, doctrinas, regímenes, políticas...) retoman su valor y su utilidad se actualiza porque comienza a contribuir en la recordación de lo olvidado y a resolver la crisis de lo desconocido.

En este orden de ideas, interrelacionar el presente con el pasado poniendo en duda el bienestar, la credibilidad y el orden que en apariencia, las memorias, oficiales o hegemónicas pregonan bajo el respaldo de los poderes instaurados (POLLAK, 2006, p. 24), ha sido una de las consecuencias inmediatas de la firma del acuerdo de paz con la guerrilla FARC en Colombia, ya que más allá de los mecanismos transicionales y medidas formales que ello orienta en pro de una justicia y un esclarecimiento de la verdad, sentó la bases de una apertura de conciencia colectiva del fenómeno de la guerra, y al mismo tiempo, está forjando los cimientos de una posible preservación social de las memorias de la guerra armada. El incorporar el tema de la paz en los debates cotidianos de los colombianos ha significado un reconocimiento de las diferencias discursivas, políticas y sociales, al igual que una oportunidad para reflexionar sobre los abusos cometidos por los actores armados fuera de las tradicionales redes familiares o comunitarias, teniendo en cuenta las posturas de quienes estuvieron confinados al silencio por generaciones, por parte de los portadores y promotores de las verdades, hasta antes del acuerdo, legítimas.

En vista de que fue algo sin precedentes, el enterarse de la voluntad del estado y de los victimarios por dar fin al conflicto y cumplir con las exigencias legales y morales que tal situación implica (un proceso que puede tardar años), y pese a los resultados sorprendidos del plebiscito de octubre de 2016 (en el que por cierto hubo escasa participación de la ciudadanía), ejecutado con el fin de consultar la legitimación popular de lo que se estaba pactando para alcanzar la paz, y que dio como ganador el rechazo a dicho pacto, las miradas de la sociedad se están volcando cada vez más hacia el pasado, para indagar en las causas, las identidades de los responsables, los daños, el rostro de los directamente perjudicados, los nombres de los lugares, las prácticas criminales cometidas y en el por qué volvieron invisibles a las víctimas por tantos años.

Lo anterior ha venido conduciendo a personas de todos los grupos sociales a buscar en otras fuentes lo que la historia no cuenta o detalla, pero pareciese, aconteciera desde siempre pues se habita cerca de ello. Como efecto espontáneo, recursos como documentos académicos, materiales auditivos o visuales de temática alternativa y en general toda forma de arte sobre la memoria, del cual Aleida Asmann y Karen Saban debaten a partir de sus respectivos estudios, pasan a ser preservadores mnémicos, así como también lugares en donde la memoria se refugió hasta el presente.

Por otro lado, es imposible culminar sin subrayar que este trabajo de amplio espectro introspectivo consiguió aplicar una mirada reflexiva a construcciones creativas con capacidad de aportar a la renovación e instauración de una memoria asociada al conflicto interno colombiano, está vez involucrando en su contenido las dolorosas tragedias cometidas en el marco de esta problemática y las múltiples voces de sus protagonistas civiles, acto que contrasta con los relatos heroicos en cuya esencia prevalecen las hazañas de los militares, los triunfos políticos y la supuesta respuesta intachable del estado. Del mismo modo, se verificó que en los discursos y narrativas de las artes existe la posibilidad de combatir las ideas que van gestando el poder del estado, tras el afán por derrotar un enemigo fruto de sus propias decisiones sesgadas, esa verificación se logra tan pronto se ve más allá del velo que el mercado, la academia rígida o las mismas ideas poderosas naturalmente van entrelazando, y luego se contempla aquel material simbólico y narrativo, que es

completamente social al estar construido desde la sensibilidad del artista y por ende, humano.

La confrontación armada y la consecuente violencia dirigida por actores legales y otros beligerantes, desencadenó impactos humanitarios que pusieron en riesgo la dignidad de las poblaciones inocentes, atacadas de distintas maneras, al punto de establecer una gran tragedia social conformada por tragedias individuales y/o colectivas, en la cual la perdida (física, material, emocional) ha sido la constante. Ello, lleva a comprender que la fragilidad con la que tales experiencias trágicas son rememoradas, es una señal del dolor con el que fueron vividas, un dolor que no se expresa fácilmente con objetividades, nombres exactos o informaciones puntuales ya que su impacto no fue solo a un hombre, mujer, niño, niña, anciana, etc., (como se dice en términos generales), sino a una madre, un padre, una amiga, amigo, hijo, hija, abuelo, abuela, etc., es decir, a seres humanos y de su esencia, y de esto solo pueden dar cuenta la sensibilidad de los mensajes inmersos en los discursos estéticos y en los caminos que abren hacia la reivindicación de la dignidad, y de la y de la reconciliación.

Las aportaciones procedentes de los análisis aplicados a piezas como las de Fernando Botero, esbozan la importancia de reconocer en las expresiones artísticas pregonadas por los discursos oficiales (sea a nivel estatal o los pertenecientes a la crítica del arte), su trasfondo narrativo, puesto que gran parte de dichas expresiones, aunque se promulguen como ingenio puro de un artista, pueden exponer críticas a la realidad del país (incluyendo a mismo discurso que en principio lo difunde como pieza de arte) así como una representación conmemorativa de un dolor o un trauma social largamente deslegitimado, en donde se dejan en descubierto los abusos y el sufrimiento atribuido a miles de víctimas, dentro de un entorno en el que ha sido difícil apartar al victimario de la víctima.

Resulta interesante considera que, en el caso de los trabajos integrantes de la colección de Botero, el valor radica principalmente a partir de las semejanzas de las imágenes plásticas con distintos hechos de carácter bélico, según lo expresado por el propio Museo Nacional de Colombia: “Esta colección, compuesta por 67 piezas (6 acuarelas, 36 dibujos y 25 óleos), retrata la violencia y el terror de la

vida reciente de la nación.<sup>46</sup>; es decir, para el poder hegemónico posee un valor que no se origina desde su potencial narrativo y si en su materialidad, pese a contar con un proceso creativo que además de contrastar con el que tradicionalmente caracteriza al pintor, se dio en el marco de un intenso contexto de conflicto interno en donde era casi imposible no tratar tal tema haciendo uso de todo tipo de voces, las cuales hoy en día, su labor es más bien empática al contar con la capacidad de respaldar simbólicamente los testimonios de la memoria cultural en proceso de actualización, por ser un lenguaje reflejo de su tiempo y no una imagen estática desconectada de la realidad, sin facultades narrativas.

Por su parte, las contribuciones halladas en escritos como los compuestos por Mery Sánchez, conllevan a cuestionar los motivos culturales que hicieron que por tantas décadas, la sociedad se mantuviera alienada de ese pasado violento permanente hasta el presente, de tal manera que el interés al respecto perduraba a penas en espacios académicos y en colectivos reducidos de víctimas, desencadenando una toma de conciencia vertiginosa y un aumento en el número de víctimas y una revictimización de las ya existentes. A diferencia de Botero, la plena intención de Sánchez de aportar a la formación de una conciencia social que reconozca y recuerde su pasado, por mas doloroso que haya sido, permite asumir la poesía como fuente de emociones, pues allí hay un espacio subjetivo en donde se puede conectar con sensaciones privadas e intimas de quienes aún no han hablado o hasta ahora lo están haciendo, este poder de enlazar con las emociones de otros para reconocernos y luego compartirlas, es el valor y el legado que la literatura nacida e inspirada en los dolores de la guerra ha dejado y es por el cual estaría con facultades para auxiliar a la composición de memorias propias, que a pesar de sus lagunas ha resistido a la ingratitud de los tiempos.

Basada en lo expuesto, el llamado del actual periodo vivenciado en Colombia, es a continuar re interpretando todas aquellas producciones artísticas inspiradas en asuntos ligados a su conflicto armado (a saber: violencia política, crímenes de lesa humana, vulneración de derechos humanos, entre otros, narcotráfico), con las FARC y por consecuencia con las demás organizaciones

---

<sup>46</sup> Tomado del sitio oficial:

<https://museonacional.gov.co/exposiciones/itinerantes/botero/Paginas/Botero.aspx>

armadas variadas que fueron emergiendo con el desenvolvimiento del mismo, ya que en su conjunto, además de facilitar la autocomprensión como sociedad, tratan de problematizar lo que se nos había vetado también como sociedad, estas producciones desde sus lenguajes, han venido construyendo discursos que aportan a la construcción de memorias, importantes para determinados públicos, y por aquellas razones merecen bastante atención de las instituciones de memoria.

Esas producciones, sean literarias, visuales, sonoras, plásticas... están por ahí, discretamente en un museo, una casa, una galería, un sitio público, en una colectividad alejada, etc., a la espera de contar de nuevo con la presencia suficiente, para transmitir lo ocurrido en su tiempo, ahora bajo un contexto y un público con otras expectativas y marcos de pensamiento. En tales producciones, no predomina el entretenimiento, tampoco la crítica estética o la delimitación de sus formalismos teóricos, sino el impacto de sus mensajes y elementos simbólicos, a la espera de ser traducidos y una vez entren en diálogo con la sociedad, puedan aportarle, en vista de que en su arsenal de contenidos es punto de partida para conocer el conflicto y a su vez es producto del mismo, allí no hay una sola verdad, y por tanto el debate está en el permitir que la mayor cantidad sean divulgadas y confrontadas.

Otra invitación que deja esta investigación es entonces el hecho importante de aproximarse a los materiales diversos que puedan entrar a dialogar con las víctimas y sus vivencias, en aras de ayudar a superar el silencio, provocado por el miedo a comunicar lo sucedido, por la falta de una escucha o la incapacidad institucional de atender las demandas simbólicas de las víctimas que eventualmente se vislumbran, en monumentos o acciones (que tratan de exaltarlas (los)) ejercidos y consolidados sin consultarlas, ya que para dar rienda a una reparación debe dejarse de concebirse como un requisito o protocolo instaurado por derecho, mediante sentencias o mecanismos jurídicos, esto resta sanación a los daños causados.

También es válido recalcar que llevar a cabo investigaciones o estudios, de trabajos artísticos originados mediante una creatividad operada desde los recuerdos conservados de la guerra colombiana y una voluntad de no olvidar, será un aporte significativo en lo referente a la consolidación de nuevas memorias, su incidencia en la eventual acción colectiva reorganizada, e igualmente, será importante a la hora de dimensionar las afectaciones emocionales acarreadas por

esa guerra, pues consiguió calar en todas las instancias que conforman una nación y una comunidad, y ello merece diversas reflexiones y diagnósticos trans e interdisciplinarios.

Esto porque las ramificaciones nacidas de la ofensiva bélica y su adherida violencia, en Colombia puntualmente, provocaron complejidades para comprenderlo, ya que la componen sesenta años de: diferencias de opinión, fallas en instantes decisivos como el Frente Nacional, la ausencia de una reforma agraria justa, violaciones sucesivas a los derechos humanos, la incapacidad del estado para llegar a todos los rincones, exclusión de minorías étnicas y de género, de una económica local desapoyada en tanto se transferían generosos presupuestos a las fuerzas militares para combatir la guerra y el narcotráfico, producto a su vez de la necesidad de financiamiento de grupos beligerantes nunca escuchados y comunidades abandonadas, entre otras tantas secuelas que a fin de cuentas, han facilitado la persistencia de este fenómeno.

Quisiera cerrar acotando que las formas instauradas por las propias víctimas para generar y compartir sus memorias, pueden encontrar reciprocidad frecuentemente en diversas tentativas de arte y con ello, proyectar un trabajo mancomunado en pro de una revisión de la historia que abra la oportunidad de rescatar e incluir relatos de las víctimas, estableciendo así los cimientos para una posterior renovación identitaria, teniendo en cuenta que la memoria se relaciona tanto con las particularidades de nuestro ser individual, como con las particularidades diacrónicas solidificadas en nuestras experiencias colectivas con los miembros específicos del o los grupos de los cuales se hace parte (cultural, generacional, connacional, social...), y reflejadas en las costumbres, valores, tradiciones, prácticas compartidas.

Hacer frente al “boom” memorial que Colombia está vivenciando, estimula también la facultad de forjar metodologías apropiadas para lograr una reivindicación social y política de las víctimas, no obstante, el interés por forjarlas no debe sobrepasar la preocupación por consolidar la memoria, pues su auge sugiere que la realidad está demandando cambios de subjetividades y que existen elementos en su interior, en decadencia, es decir, en la actual crisis del presente la utilidad de

algunos elementos esenciales para la homogenización y el orden social, se están perdiendo.

En este punto, la invitación es a promover desde los espacios culturales como museos, bibliotecas, instituciones de educación, centros de memoria, estudios en los cuales sea posible percatarse de los aportes que están dispuestos a brindar las distintas formas del arte (no solamente contemporáneas sino anteriores también), a las memorias asociadas al conflicto interno armado, en ellas hay relatos, emociones y voces que ya no se encuentran presentes físicamente pero que luchan desde su interior para no ser opacadas por versiones hegemónicas, los trabajos artísticos retomados aquí, aunque pertenecen a escalas distintas, son muestra de la importancia de re leer más de una vez las obras artísticas que por años han rodeado a la sociedad, en la medida en que aún no se han contado todas las vivencias del conflicto, quizás no vaya a suceder, pero aún se pueden rescatar aquellas que la potencia de las artes preservan silenciosamente, ello será una oportunidad para dar voz a los ausentes e involucrarlos de manera simbólica en los procesos de memoria y reparación. Desde luego que el estado tiene una deuda enorme con estos estudios, el deber no es solo institucional sino también moral, solo el tiempo dirá como se dará la inversión y realización para los mismos, pues son fundamentales si se quiere un futuro con miras a la paz.

A su vez, se vuelve esencial entonces, involucrar en el proceso de reivindicación, la participación de los distintos testigos indirectos junto a sus modos de conservar y registra asuntos memoriales libremente (con esto acentúo la posibilidad de otorgar ese rol testimonial a los trabajos aquí abordados), puesto que de ser contemplada sus narrativas como el germen de otras verdades y no como mero recurso que contribuye en la conformación de un saber histórico, estas anuncian un discurso mucho más cercano al sentir personal y colectivo, producto de un esfuerzo por resistir a los procedimientos de la opresión; una práctica que dentro de sus alcances abarca el juego de lo verdadero y lo falso (lo que se debe recordar y lo que no), en cuya dinámica ha entrado el quehacer mediático y sus destrezas comunicativas, que han terminado por convertirse en fuente de informaciones que respaldan los intereses del olvido oficial.

## Referencias

ÁLVAREZ, Juan. **Qué fue el "Bogotazo" que estremeció Colombia hace 70 años y por qué cambió la historia de ese país.** [9 de abril 2018]. Bogotá. *BBC Mundo*. Entrevista concedida a Boris Miranda. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-43638554> . Acceso en: 24 de abril de 2020

APULEYO, Plinio. **La dura Bogotá de hoy, vista por el joven pintor Óscar Villalobos.** Periódico El Tiempo, Bogotá, 19 de dic. 2014. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14999936> . Acceso en: 24 de febrero de 2020

ARAQUE, Johanna Lizeth. **Análisis del documental *No Hubo Tiempo para la Tristeza* inspirado en el informe ¡Basta ya! Colombia: Memorias de Guerra y Dignidad.** 2016. Trabajo de Investigación de Maestría (Máster en Postproducción Digital)- Universidad Politécnica de Valencia, Gandía, 2016

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural.** Campinas: Unicamp, 2011

ÁVAREZ, Ómar, **La Poesía, el poeta y el poema. Una aproximación a la poética como Conocimiento.** Escrito, Medellín. Vol. 21, N. 46. Enero-junio, p. 223-242

BBC.com. **"Si usted no sirve pa' matar, sirve pa' que lo maten": las escuelas de paramilitares en Colombia donde hasta niños aprendían a asesinar y descuartizar.** Disponible en: < <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-54713612> > Acceso en: 28 de mayo de 2021

BORGES, Jorge Luis. **Otras inquisiciones.** Buenos Aires: Emece, 1960

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1977.



\_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo: Ática, 2000

CARREÑO, L. **Óscar Villalobos: la guerra se apaga y el arte fluye**. Periódico El Espectador, Bogotá, 28 Oct. 2017. Disponible en: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/oscar-villalobos-la-guerra-se-apaga-y-el-arte-fluye-articulo-720389> . Acceso en: 24 de febrero de 2020

CARROGGIO DE MOLINA, Alberto. **Métodos de representación den la pintura Figurativa**. Diposit Digital de la Universitat de Barcelona, España. Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/13542> . Acceso en: 21 de febrero de 2020

BOTERO, Fernando. **Las violencias de. Botero**. Periódico El Tiempo, Bogotá, 24 Abr. 2004. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1539457> . Acceso en: 27 de febrero de 2020

CANDAU, Joel. **Memoria e identidad**, Del Sol, Buenos Aires, 2008.

CELAN, Paul. : **Ihm ritt die Nacht** en "Lichtzwang". 1970. Traducción castellana al alimón con Alejandro Wills Fonseca.

Centro Nacional de Memoria Histórica. **Análisis de contextos. Herramienta para la comprensión del conflicto armado colombiano**, CNMH. Bogotá. 2018

Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. **MAFAPO, un colectivo por la verdad y la no repetición**. Bogotá, 2019. Disponible en: <http://experiencias.centromemoria.gov.co/mafapo/> . Acceso en: Junio 07 de 2020

Centro Nacional de Memoria Histórica. **¡Basta Ya! Colombia: Memoria de Guerra y Dignidad**. Resumen. Bogotá: Pro-Off Set, 2013

CNRR. **La Masacre de El Salado: Esa guerra no era nuestra. Informe del Centro Nacional de Memoria Histórica**. Bogotá: Taurus, 2010

COLACRAI, Pablo. **Releyendo a Maurice Halbwachs, Una revisión del concepto de memoria colectiva.** In: La Trama de la Comunicación, Vol. 14. UNR Editora, 2010. p.63-73.

CRUZ, A.; KROIN, V. **Diálogos entre a poesia de Helena Kolody e a pintura de Miguel Bakun.** Enthearia: Cadernos de Letras e Humanas, Serra Talhada. No3. Jan/Dez. 2017, p. 70-86

DA VINCI, Leonardo. **Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura.** Eduardo Carreira (Org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

\_\_\_\_\_. **El tratado de la Pintura.** 2014. Disponible en: <https://oscarcerrato.files.wordpress.com/2014/11/tratado-de-la-pintura-de-leonardo-da-vinci.pdf> . Acceso en: 22 de mayo de 2020

DW HISTORIAS LATINAS. **"La guerra permea nuestra realidad"**. 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=bf8sUzbyuqA> . Acceso en: 10 de junio de 2020

GAITÁN, J.; MONROY, L.; ROMERO, N. **Aproximación crítica al cuento de Ibagué y del Tolima Tomo II.** Ibagué, Tolima: Sello Editorial Universidad del Tolima, 2018

GAITÁN, J.; MONROY, L.; ROMERO, N. **La santidad del ocio. Poesía del Tolima, siglos XX Y XXI.** Ibagué, Tolima: Sello Editorial Universidad del Tolima, 2020

GMH. **¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad.** Bogotá: Imprenta Nacional, 2013.

\_\_\_\_\_; CNRR (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación). **Memorias en Tiempo de Guerra Repertorio de iniciativas.** Bogotá: Puntoaparte Editores, 2009

GÓMEZ, Raúl. **Poesía completa.** Cartagena: La casa de Asterión, 2006

GONDAR, Jô. **Cinco proposições sobre memória social**. Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, 2016.

GUERRERO, Juan Carlos. **Unland: The orphan's tunic. La escultura como lugar del testimonio**. In: \_\_\_\_\_. (org). Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia / 2006- 2007. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2007. p. 11-38

HOFFMANN, Milena. **Resenha de espaços da recordação**. Revista Letrônica, Porto Alegre, v. 6, n. 2, julio/diciembre, 2013. p. 877-885

EGIDO, M del. **Reflexiones sobre las Ciencias Aplicadas y la Conservación del Patrimonio**. In: \_\_\_\_\_. (org). La Ciencia y el Arte Ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico. Madrid: Instituto del patrimonio histórico Español, 2008. p. 13-24

HALBWAHCS, Maurice. **Los marcos sociales de la memoria**. Anthropos. España, 2004.

HERNÁNDEZ, Camilo. **Cifras del conflicto armado en Colombia en los últimos 60 años**. Diario "El Tiempo", Bogotá, 22 de octubre de 2018. Sección: Justicia. Disponible en: < <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/cifras-del-conflicto-armado-en-colombia-en-los-ultimos-60-anos-283920> > Acceso: Abril 13 de 2021

HUYSSSEN, Andreas. **Conferencia: Arte de memoria pública en el hemisferio sur, por Andreas Huysen**. Revista Semana. 9 de marzo de 2020. Disponible en: <<https://www.semana.com/arte/articulo/arte-de-memoria-publica-en-el-hemisferio-sur-por-andreas-huysen/81080/>> Acceso en: Abril 12 de abril de 2021

\_\_\_\_\_ **En busca del futuro perdido**. Fondo de Cultura Económica. Argentina, 2002

IZQUIERDO, Iván. **Memórias**. UFRGS, Porto Alegre, 1988. Disponible en: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v3n6/v3n6a06.pdf> Acceso: Mayo 29 de 2020

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Memorias de la represión. Siglo XXI, Madrid, 2002.

LÓPEZ, Víctor. **Retrasar la salida**. In: *Diana Araujo Pereira Mery Yolanda Sánchez Doble fondo XIII Antologías*. Líbano, Tolima: Biblioteca libanense de cultura. Editor: ARFO S.A.S., 2017, p. 51- 54

MARTÍNEZ-FALERO, Jesús. **El arte, el artista creador y su Mundo**. *Anales de la Real Academia de Doctores de España*. Volumen 11, 2007, p. 131-140

MARTÍNEZ, Felipe. **Las prácticas artísticas en la construcción de Memoria sobre la Violencia y el Conflicto**. Revista Eleuthera, Universidad de Caldas. Manizales. Vol. 9, julio - diciembre 2013

MOLANO, Alfredo. **Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920-2010)**. Colombia: Espacio Crítico, 2015

MOLANO, Mario. **La representación de la violencia en Fernando Botero**. In: MOLANO, Mario; RUBIANO, Elkin. Op. Cit., 2012, p. 83- 102

MUHANA, Adma. **Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida**. Trad. João Ângelo de Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 2002

NERUDA, Pablo. **Canto general**. México: Editorial Océano, 1950

NORA, Pierre. **Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares**, Buenos Aires, 2020. Disponible en: [http://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia\\_web/historia/Pierre.pdf](http://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/historia/Pierre.pdf) >. Acceso en: Junio 01 de 2020

ORTEGA, Francisco. **El trauma social como campo de estudios**. In: *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011, p. 17-61

OSPINA, Lucas. **Donación y autodonación Botero**. La silla Vacía, Bogotá, 1 de abril de 2012. Disponible en: <https://lasillavacia.com/elblogueo/lospina/32463/donacion-y-autodonacion-botero> > Acceso en: Abril 13 de 2021

PALOMINO, Sally. **Colombia cierra 2016 con la cifra más baja de homicidios en 42 años**. Diario "El País", Bogotá, 31 de diciembre de 2016. Sección: Internacional. Disponible en: [https://elpais.com/internacional/2016/12/31/colombia/1483187941\\_964829.html#:~:text=Casi%2024%2C4%20por%20100.000,homicidios%20por%20cada%20100.000%20habitantes](https://elpais.com/internacional/2016/12/31/colombia/1483187941_964829.html#:~:text=Casi%2024%2C4%20por%20100.000,homicidios%20por%20cada%20100.000%20habitantes) > Acceso en; 15 de abril de 2021

PARDO, Jorge Eliecer. **"Sin nombres, sin rostros ni rastros"**. Desde el Jardín de Freud. No 11. 2011, p. 317-320

PAZ, Octavio, **El Arco y la Lira**. Disponible en: <http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Octavio-Paz-El-arco-y-la-lira.pdf> . Acceso en: 16 de mayo de 2020

PÉCAU, Daniel. Una lucha armada al servicio del statu quo social y político. In: **Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia**. Bogotá: Ediciones Desde Abajo, Editores: Comisión de Historia del Conflicto y sus Víctimas, 2015, p. 599- 651

PINEDA, Edith. **La Construcción social de la memoria en el espacio: Una Aproximación Sociológica**. Revista Península, Universidad Nacional Autónoma de México. México. Vol 12, No1, enero-junio, 2017

PINI, Ivonne. **"Memoria y violencia: reformulando relatos"**, **Ensayos. Historia y teoría el arte**. Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia. No 16. 2009, p. 43-63.

POLLAK, Michael. **Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite.** Ediciones Al Margen, La Plata, 2006.

PRAZ, Mario. **El paralelismo entre la literatura y las artes visuales.** Taurus, Madrid, 1979

PRIETO, Leopoldo. Introducción. **El arte en la guerra: manifestaciones abstractas sobre tragedias concretas.** In: \_\_\_\_\_ (org). Sociedad, artes y conflicto. Bogotá: Editorial UD. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2017, p. 9-13

QUÍLEZ ESTEVE, Laia. **Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional.** Revista Historiografías. España. N.º8, Julio- Diciembre, 2014, p. 57-75

RICOEUR, Paul. **La memoria, la historia, el Olvido.** Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000

ROMENO, Nelson. La escritura del cuerpo como testimonio y memoria de la violencia en la poesía de Mery Yolanda Sánchez In: \_\_\_\_\_. (org.). **La santidad del ocio. Poesía del Tolima, siglos XX Y XXI.** Ibagué, Tolima: Sello Editorial Universidad del Tolima, 2020

RUBIANO, Elkin. **Arte, memoria y participación: ¿dónde están los desaparecidos?.** Revista Hallazgos, Universidad Santo Tomás. Bogotá. N.º 23, Año 12, 2014

SABAN, Karen. **De la memoria cultural a la transculturación de la memoria: un recorrido teórico.** Revista chilena de literatura. Santiago de Chile. N.º 101, 2020, p. 379-404

SÁNCHEZ, Mery Yolanda. **Rostro de Tierra**. Santiago de Cali: Universidad del Valle, 2011

\_\_\_\_\_. **Un día Maíz**. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2010

\_\_\_\_\_. **Lecturas del asombro: poéticas de la memoria en clave de mujer**. Espiral. Revista de docencia e Investigación, Universidad Santo Tomás. Bogotá. N.º 2, Año 2, 2012

\_\_\_\_\_. Fragmentos de entrevistas realizadas a Mery Yolanda Sánchez en 2013 y 2017, realizadas por Nelson Romero y Laura Castillo In: \_\_\_\_\_. (org.). **La santidad del ocio. Poesía del Tolima, siglos XX Y XXI**. Ibagué, Tolima: Sello Editorial Universidad del Tolima, 2020

\_\_\_\_\_. “La ciudad que me Habita” [Entrevista concedida a] Laura Castillo y Henry Alexander Gómez. **Revista Latinoamericana de Poesía “La raíz Invertida”**, Bogotá, Marzo 28 de 2017. Disponible en: <http://www.laraizinvertida.com/detalle-2117-la-ciudad-que-me-habita-entrevista-a-mery-yolanda-sanchez-primera-parte> . Acceso en: 26 de mayo de 2021

\_\_\_\_\_. “El diagnóstico de la realidad en la poesía de Mery Yolanda Sánchez” [Entrevista concedida a] Nelson Romero Guzmán. **Revista Ergoletrías**, Ibagué, 2012. Disponible en: <http://revistas.ut.edu.co/index.php/ergoletrias/article/view/1554> Acceso en: 20 de mayo de 2021

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SARLO, Beatriz. SARLO, **Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005

SATIZÁBAL, Carlos. **Conflicto y Arte en Colombia. Entre la ficción engañosa y la Poesía**. Huellas: Revista de la Universidad del Norte, Barranquilla. No 101, 2017

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens**. Remate de Males, São Paulo. v. 26, n. 1, jan./jun, 2006

SERRANO, Eduardo. **Exposición “Tierra móvil”, de Óscar Villalobos Forero**, Bogotá. 2014. Disponible en: <https://blog.fastformat.co/como-fazer-citacao-de-artigos-online-e-sites-da-internet/> . Acceso en: 24 de Feb de 2020

VIVIESCAS, Víctor. **El arte en los tiempos del conflicto: El reclamo de la víctima**. Revista Calle 14, Universidad Distrital. Bogotá. v. 11, n. 20. Septiembre/diciembre, 2016

WOOLF, Virginia. *The Selected Works of Virginia Woolf*. Ed. The Wordsworth Library Collection, London: Wordsworth Editions Limited, 2007

YATES, Frances. **A arte da memoria**. Trad. de Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2007.