

“Lo que nos dice el arte: la tensión entre memoria y olvido en el conflicto armado de Colombia. Un análisis sobre los artistas Pedro Alcántara y Óscar Muñoz”

Por:

Andrea Carolina Gómez Escobar

Facultad de Derecho y Ciencias Sociales

Universidad Icesi

4 de diciembre de 2020

“Lo que nos dice el arte: la tensión entre memoria y olvido en el conflicto armado de Colombia. Un análisis sobre los artistas Pedro Alcántara y Óscar Muñoz”

Trabajo de grado para optar por el título de Pregrado en Ciencia Política con énfasis en Relaciones Internacionales

Director:

Jaime Eduardo Londoño Motta

Santiago de Cali, 4 de diciembre de 2020

Aprobado por:

Carlos Enrique Moreno León

Adolfo Alfonso Abadía Cardona

Agradecimientos

Volver a estudiar ha sido la mejor experiencia que he tenido y esto fue posible principalmente, gracias a mi esposo, a mis padres y a mi hermana, que con su apoyo y motivación fueron indispensables para que hoy pueda cumplir este sueño.

Me gusta pensar que el agradecimiento a mis profesores se los di en cada clase, pero no sobra decirles que su labor fue muy valorada por mí y que con su profesionalismo y rigurosidad académica lograron que amara mi paso por la universidad. Por eso, mil gracias a ellos. Quiero agradecer especialmente a Laura Quesada, Juan Guillermo Albarracín y Juan Pablo Milanese por su constante apoyo y por hacer de este camino sinuoso, mucho más llevadero.

A mis amigos y amigas que siempre estuvieron ahí, aunque yo no podía estar, y que entendieron que lo estaba dejando todo por mi pasión por estudiar. Gracias infinitas por creer en mí cuando más lo necesité.

Finalmente, quiero agradecerles a los artistas Pedro Alcántara y Óscar Muñoz por sus valiosos aportes y el tiempo que dedicaron a mi investigación. Fueron verdadera inspiración para esta discusión que soñé por muchos años.

Resumen

En este trabajo propongo que no solo es importante y necesario entender a la memoria del conflicto armado como un proceso interdisciplinar, sino también explorar que el arte colombiano, el conflicto armado y las etapas del estudio de la memoria van de la mano y espejan la fluidez y el cambio constante de las relaciones entre la sociedad, el Estado y los actores armados.

Abstract

In this work I propose that it is not only important and necessary to understand the memory of the armed conflict as an interdisciplinary process, but also to explore that Colombian art, the armed conflict and the stages of the study of memory go along with each other and reflect the fluidity and constant change in the relations between society, the State and the armed actors.

Contenido

| | |
|--|----|
| Introducción..... | 7 |
| Estado del Arte | 9 |
| Objetivo | 12 |
| Metodología..... | 12 |
| Violencia, identidad y la formación de Estado-nación..... | 13 |
| Identidad nacional y memoria | 20 |
| Breve recorrido por la memoria | 22 |
| Memoria e historia..... | 23 |
| Memoria Histórica..... | 24 |
| ¿Memoria Colectiva, Cultural o Pública? | 26 |
| Las memorias..... | 27 |
| Memoria y usos del pasado en Colombia..... | 28 |
| Arte y memoria..... | 37 |
| Trayectorias y los trabajos de memoria-olvido de Pedro Alcántara y Óscar Muñoz | 40 |
| Conclusiones..... | 50 |
| Bibliografía..... | 52 |
| Anexo 1 | 59 |
| Anexo 2 | 70 |

Introducción

Mientras Latinoamérica estaba sumida en la década perdida y la crisis de la deuda en los 80's, Colombia, además, luchaba con una situación de violencia que parecía sin control. Esa época fue la suma de todas las cosas que podían ir mal en un país, un conflicto social no resuelto, el narcotráfico que hasta el momento era solo eso, escaló en narcoterrorismo, las instituciones del Estado eran más débiles que nunca y el miedo se podía respirar en cada esquina.

Nací en esa década y tengo presente las imágenes de los magnicidios, los carros bomba, los secuestros, torturas, las propagandas de recompensas del bloque de búsqueda. Las he coleccionado, he intentado fijarlas en mi memoria porque he querido entender toda esa trama de hechos inconexos que, al final, cuentan una historia y muchas. Aunque es un esfuerzo estéril, intento contármela a mí misma una y otra vez para averiguar si tiene algún sentido. Tal parece que no lo tiene. No lo tenía, no lo ha tenido.

En el 2002 en una visita al Museo de Arte Moderno de Bogotá y en el marco de la edición del libro *“Arte y violencia en Colombia desde 1948”*, comprendí que los artistas desde sus representaciones estaban reconfigurando la violencia en Colombia, proponían “curadurías” del conflicto armado y de nuestra memoria. Me pregunté sobre la función del arte, sobre cuáles podrían ser las motivaciones de estos artistas para representar lo indecible o lo que ya tantas veces se ha dicho sin que, al parecer, signifique nada.

Los artistas han encontrado en los conflictos sociales y las violencias en Colombia un eje fundamental de análisis e interpretación; una de las peculiaridades de sus representaciones es que ocurren casi de manera simultánea con estos fenómenos. La estética tiene un lugar en la política y los artistas colombianos, que no son solo su profesión, encuentran en su obra artística un lugar de enunciación dentro del que se exponen las tensiones y denuncias a las que otras disciplinas muchas veces llegan de forma reflexiva; esto no quiere decir que no haya una actitud reflexiva en el arte, pues, aunque ella puede ser sincrónica, bien podría considerarse también diacrónica.

El arte, en su función sustantiva, nos proporciona una variedad de procesos conscientes de realidades dominadas e interpretadas y de esta manera se constituye como un “medio de

establecer un equilibrio entre el hombre y el mundo circundante” (Fischer, 1973) y su pertinencia en la actualidad colombiana como escenario y campo de tensión de la memoria del conflicto armado en Colombia es, cuanto menos, valiosa.

La violencia en Colombia ha sido una temática arraigada y fuertemente considerada dentro del quehacer artístico. Existen muchas expresiones artísticas emblemáticas que han dado cuenta de los horrores de la violencia en Colombia, obras literarias como “Cóndores no entierran todos los días” (Álvarez Gardeazábal, 1971), “Cien años de soledad” (Márquez, 1968), películas como “Carne de tu carne” (Mayolo, 1983) y “Canaguaro” (Kuzmanic, 1981) y obras de artistas plásticos como Débora Arango, Alejandro Obregón, Beatriz González, María Fernanda Cardozo y Doris Salcedo han sido claros exponentes de la preocupación generalizada del arte sobre aquella violencia que “se iba transformando con el tiempo en una parte integral de la autoimagen nacional de los colombianos” (Schuster, 2011)

En un país en donde la violencia se presenta como continua, cobra relevancia poder desentramar sus diferentes temporalidades, su multiplicidad de relatos y sus representaciones. Es precisamente esa preocupación de los artistas, la que motiva esta investigación sobre la relación entre violencia política y arte, para dilucidar cómo los artistas interpretan los fenómenos sociales, a partir de qué inquietudes y cómo se construyen las representaciones artísticas que dan cuenta del conflicto armado.

Si bien, en este proyecto las obras de Pedro Alcántara y Óscar Muñoz serán analizadas por su perspectiva política, histórica y estética, la vida de ambos artistas también da cuenta de sus posiciones políticas, de sus ejercicios de resistencia y de la puesta en escena de la tensión entre olvido y memoria que se reproducen a través del arte. Ambos artistas provienen del suroccidente colombiano, el primero es de Cali y el segundo de Popayán, lo que facilitó su participación en las entrevistas. Ambos tienen amplias trayectorias como artistas plásticos, aunque sus trayectorias son muy diferentes. Por una parte, Alcántara fue político e incluso llegó a ser senador, actualmente continúa siendo artista y gestor cultural. Por su parte, Muñoz es un artista icónico, gestor cultural y creador del centro de documentación *Lugar a Dudas*¹.

¹ Lugar a Dudas es un centro de arte contemporáneo ubicado en la ciudad de Santiago de Cali que desarrolla varias líneas de trabajo propio y que ofrece, de modo paralelo, espacios y oportunidades para alojar proyectos

Rehúye de cualquier asociación con la política. Ambos artistas han realizado representaciones sobre las desapariciones, asesinatos y torturas que ha dejado el conflicto en este país, o al menos, en el caso de Muñoz pareciera que lo hace. Este trabajo busca entablar un diálogo entre el arte y la política, en relación con lo que las perspectivas de estos artistas aportan al campo de tensión entre memoria y olvido.

El presente proyecto de grado pretende fijar una postura crítica acerca de la construcción ortodoxa de memoria histórica del (de los) conflicto(s) armado(s) en Colombia. Con este objetivo, se busca proponer mecanismos alternativos de análisis para la construcción de un diálogo que surge desde la tensión entre la memoria y el olvido. El proyecto de grado sostendrá que uno de los mecanismos más representativos y que da cuenta de las transformaciones del conflicto armado y de la memoria en Colombia, de las diversas interpretaciones de los testimonios de víctimas, grupos armados ilegales y fuerzas militares, reside en las propuestas que los artistas plásticos han elaborado a partir de sus obras.

Con este objetivo, el trabajo comienza con una primera parte que servirá para dar cuenta del papel de la identidad nacional, la memoria y la violencia en la formación del Estado. En la segunda parte, se hace una descripción de la importancia que ha tenido la memoria como concepto central de las ciencias sociales en Colombia en las últimas décadas. En la tercera parte abordaré la relación entre memoria y arte político, para finalmente, continuar con el análisis de las obras de los artistas.

Estado del Arte

Un lugar común durante la primera década del nuevo milenio fue destacar el carácter de Colombia como un “país sin memoria”, autores como Sánchez (2006) y Schuster (2010), afirmaban que la historia y la memoria habían sido controladas por un pacto de olvido promovido durante el periodo de pacificación después de La Violencia y durante el Frente Nacional. Pero allí parecía terminar todo, se mostraba que era imposible que, ante una

y discusiones externos, propuestos por grupos, artistas y comunidades de Cali y del resto del país.
<http://www.lugaradudas.org/#/lugar-a-dudas/lugar-home>

ausencia prolongada pudiera entonces, instalarse cualquier tipo de iniciativa para construir memoria.

Es necesario cuestionarse por qué esta es una idea tan integrada al imaginario colectivo, en la que se asume una imposibilidad a cualquier alternativa. Pécaut (2003) insiste que esto se debe a una memoria mítica que se repite y que parece ser un pasado que aún no lo ha sido, pues no se han constituido como fenómenos que ya finalizaron, sino que se repiten una y otra vez en el presente, impidiendo tomar distancia del pasado. Esa distancia, es lo que permite traer los fenómenos al recuerdo o condenarlos al olvido.

La relación tripartita entre arte, violencia y memoria ha sido objeto de estudio de diversas disciplinas como la estética, la psicología, la filosofía, la ciencia política, la sociología, entre otras (Uribe, 2016) (Medina, Henríquez, & Pulecio, 1999), (Schuster, 2011), (Aponte, 2015), durante las últimas décadas. Sin embargo, son muy pocos los estudios que hasta ahora intentan volcar la mirada hacia la transdisciplinariedad (Acosta M. , 2014), (Villa & Rivera, 2017).

Las relaciones que se abordarán en este trabajo, se configuran problemáticas, ya en el mero intento de definir qué es memoria como concepto que las articula. Arte, violencia y memoria, en conjunto, para los propósitos de este trabajo, solo pueden tener sentido una vez se hace una aproximación a lo que entendemos por memoria y a las múltiples acepciones de este difícil concepto; frente a esta multiplicidad, algunos autores, incluso señalan que, en rigor, con “memoria” se trata, en un sentido amplio, de un concepto plural (Jelin, 2001).

La definición de la memoria en nuestro país no solo es difícil por las tensiones entre las diferentes disciplinas, sino también porque este concepto da cuenta de campos políticos en conflicto, ya que “la multiplicidad de los actores, de las escenas y de las lógicas contribuye a invalidar la posibilidad de elaborar una narración de conjunto” (Pécaut, 2003), así como del ocultamiento y la citación y sumatoria reiterada de diversos sucesos de naturaleza violenta.

La academia ha señalado la responsabilidad histórica de las clases dirigentes. Pero la conexión entre la investigación y la esfera pública es débil y no ha logrado que se incentive la formación de narrativas considerablemente reconocidas. Hay que reconocer que quizá es más difícil observar y cuestionar el caso colombiano por su simultaneidad con el conflicto,

que cuestionarse sobre conflictos culminados como las dictaduras en el Cono Sur, el Apartheid en Sudáfrica o el holocausto nazi en Alemania, por ejemplo, en donde la academia ha contribuido en el propósito de encontrar puntos comunes sobre las atrocidades experimentadas en esas coyunturas.

Aun a pesar de que no se trata de crear una narración clausurada de unidad, se trata de una discusión abierta sobre la historia del conflicto en Colombia. Por ejemplo, en los países devastados por la guerra como los del Bloque del Este se ha buscado establecer un acuerdo amplio sobre los hechos de guerra clave y, a partir de ellos, han construido relatos negociados: “esta narración negociada se vuelve el fundamento de la cohesividad social, aún más en países que sufren desigualdades económicas y sociales extremas” (Schuster, 2010)

En los últimos años, el Estado colombiano ha operado bajo una *socialización política* (Herrera & Ramírez, 2009) de aparente interés en la memoria. Algunos autores señalan que ante esta ola memorial reciente, cobra importancia cuestionarse sobre el tipo de memoria que se está construyendo desde las instituciones oficiales y desde la sociedad civil (Schuster, 2017) (Sánchez, 2000). Esta preocupación por la memoria da por sentada la relevancia de la construcción de memoria de manera tácita e incuestionable, pero en una realidad de conflicto armado latente y cruel ¿Es la memoria un valor positivo y deseable y el olvido negativo e indeseable? ¿Puede existir una única narrativa del conflicto con la que mínimamente podamos identificarnos?

En este punto es ineludible poder tener otras visiones poco tradicionales de la memoria como las del arte con la no tan nueva pretensión de que las interpretaciones que los artistas han elaborado a partir del conflicto armado puedan ser considerados “como elementos sustitutivos materiales e inmateriales, cuya función es la conservación de la memoria colectiva perdida” (Schuster, 2011). Tal vez le hemos pedido erradamente al arte un relato que sustente el ejercicio de la memoria y que nos una; cuando en realidad el arte nos ha señalado la ausencia de este relato y, sin buscar sustituirlo, nos convoca a pensar en que la memoria es un campo de tensión y que quizá no es posible unir testimonios y representaciones en un único relato, ni mucho menos un relato cerrado e inmutable.

Objetivo

Objetivo general

Examinar el papel del arte en la construcción de memoria histórica del conflicto armado en Colombia a partir de las obras de Pedro Alcántara y Óscar Muñoz.

Objetivos específicos

- Caracterizar la violencia y los procesos de memoria del conflicto armado colombiano a partir de las temporalidades construidas en las obras de Pedro Alcántara y Óscar Muñoz.
- Establecer la relación entre el arte político y el proceso de construcción de memoria histórica en Colombia a partir de las obras de Pedro Alcántara y Óscar Muñoz

Metodología

Para lograr los objetivos específicos planteados, la metodología que utilicé fue una investigación cualitativa que consistió en tres etapas. En la primera etapa de carácter exploratorio, inicié con la revisión de los archivos y colecciones del Museo de Arte Moderno La Tertulia y del Centro de Arte Contemporáneo Lugar a Dudas, sitios que cuentan con centros de documentación para obtener información sobre las obras y trayectorias de los artistas. A la par con esta tarea, hice una definición de las categorías conceptuales de Estado-nación, violencia, memoria histórica, memoria colectiva, olvido y el arte político.

En la segunda etapa, con la información recopilada realicé una entrevista semiestructurada a través de una serie de preguntas que, para cada artista fue diferente debido a la elección de las obras que decidí analizar. Para la entrevista con Pedro Alcántara se analizaron las obras: *Tus sueños no tendrán frontera* (1968) y *El martirio agiganta a los hombres raíz* (1966). Mientras que para la entrevista con Óscar Muñoz las obras seleccionadas fueron: *Aliento* (1995), *Proyecto para un memorial* (2005) y *Haber estado allí* (2011). Escogí estas obras porque materializan y representan las respectivas etapas del arte político en Colombia. En estas entrevistas se amplió sobre las perspectivas de los artistas sobre estética, política y memoria, que por sus diferentes “lugares de enunciación” contribuyen a miradas particulares de los procesos de memoria y el olvido en Colombia.

Posteriormente, en la tercera etapa se discutieron los resultados obtenidos en la revisión bibliográfica y el análisis de las entrevistas efectuadas a los artistas para poder acercarse al objetivo central de este proyecto.

Violencia, identidad y la formación de Estado-nación

La formación del Estado y la violencia en Colombia tienen un vínculo insoslayable. Pensar en la formación del Estado-nación en este país necesariamente conlleva a las relaciones, competencias y disputas de los grupos sociales que integran el territorio y como veremos, en este país la violencia es uno de los procesos constitutivos de la formación de Estado.

El Estado puede ser entendido en su concepción clásica como “la comunidad humana que en el ámbito de un determinado territorio (aquí “el territorio” es el elemento diferencial) requiere exitosamente como propio el monopolio de la violencia física legítima” (Weber, 2012), aunque esta concepción podría excluir otro tipo de formaciones y consolidaciones de Estados que ampliaré unas líneas más abajo. Weber también señala que, aunque la violencia no constituye el único medio del que se vale el Estado, si es su medio específico. Asimismo, Weber hace una distinción entre nación y Estado, siendo la nación “un grupo humano identificado por un sentimiento de comunidad política”. Sin embargo, esta concepción no explicaría la formación del Estado-nación en los Estados de América Latina y Colombia porque “muchos Estados no solo no han monopolizado directamente la violencia, sino que muchas veces han negociado su uso con distintos grupos que los representan en los territorios” (González, Bolívar, & Vázquez, 2002)

De acuerdo con Tilly (1992) y Elías (1994) los procesos de formación de los monopolios de la violencia en los Estados occidentales tienen una estrecha relación con la formación y consolidación de los Estados nacionales y este monopolio es el resultado de una construcción social no lineal, que está en una constante vulnerabilidad y en un vaivén inacabable de dominio y negociación entre los grupos que compiten por la concentración del poder y que expresa en cada Estado “una forma particular e histórica de ordenar la vida social” (González, Bolívar, & Vázquez, 2002).

El Estado nación como proyecto y artefacto ideológico configura la vida social y busca la legitimación de su aparato político que se produce en un escenario en el que se persigue una integración territorial y en el que se incrementan las interdependencias sociales, expresadas no solo en el ámbito político sino también en la transformación de las relaciones económicas desde una economía natural (mediadas por la propiedad de tierra) hacia la monetaria porque esto permite la concentración del poder.

Los Estados modernos europeos tuvieron en su temprana formación una concentración del poder y una delimitación del territorio soberano hacia afuera, derivados de los resultados colaterales de las guerras contra otras naciones (Tilly, 1993). Esto obligó al aparato del Estado a volcar su mirada hacia adentro asumiendo la provisión de servicios y el fortalecimiento institucional para las poblaciones que habían participado de las guerras. Desarrollando, además, una noción amplia de ciudadanía y de los derechos y deberes de esta en relación con el Estado. De esta forma, los Estados nación europeos promovieron en sus territorios el ideal de una cultura nacional, un idioma unificado y una simbología que permitiera expresar la pretendida homogeneidad de sus valores culturales, políticos e identitarios.

De hecho, muchos Estados no necesariamente pueden establecer con rigor estos monopolios, “los Estados varían enormemente en cuanto a sus capacidades y la medida en la que monopolizan la violencia, y esas diferencias se consideran a menudo como factores clave para el desarrollo económico y político” (Acemoglu, Robinson, & Santos, 2013). Tanto en el mundo como en Colombia hay múltiples explicaciones por las que el monopolio de la violencia no se constituye como una condición necesaria y suficiente para la formación de un Estado. Las explicaciones van desde la dificultad de establecer el monopolio de la fuerza por razones geográficas, económicas, guerras civiles, guerras con otros Estados hasta procesos de modernización, fortalecimiento y expansión de las instituciones del Estado de manera diferencial y gradual (González, Bolívar, & Vázquez, 2002)

Como lo mencioné antes, los Estados occidentales no tienen una manera unívoca de caracterizarse. En los Estados europeos la delimitación de su territorio y su soberanía hacia afuera y hacia adentro tienen su origen en las guerras con otras naciones. En el caso de América Latina se pueden evidenciar diferentes caminos por los que se han constituido los Estados nacionales debido, en gran medida, a la conformación previa de los territorios en su división político-administrativa en el periodo de la colonia (González, Bolívar, & Vázquez, 2002). Los territorios nacionales, después de su independencia, continuaron con la delimitación territorial y con los problemas existentes. Las regiones y localidades apartadas no tenían relación con los centros de poder y estaban en manos de oligarquías y liderazgos que no tenían interés en ceder su poder, produciendo que la integración y la interdependencia

buscada en ese momento por los Estados, fuera más costosa. Así, la experiencia de formación del Estado nación en el mundo occidental tiene diferencias marcadas entre los países europeos y los países con una experiencia de dominación colonial.

El ideal de Estado nación en Colombia se impuso en la era decimonónica tomando como modelo a los desarrollos de esta noción en los países europeos. En esa época los distintos grupos políticos en Colombia le asignaron dos funciones principales a la noción de Estado-nación europea: la fundamentación de la legitimación política y la provisión de modelos de organización nacional (González, Bolívar, & Vázquez, 2002).

Los actores políticos y las élites buscaban la adopción de modelos europeos capaces de construir una relación de autoridad entre el Estado y la sociedad. Sin embargo, este discurso de Estado-nación no solo fue problemático, en tanto contuvo más no integró a la población, sino que también mostró la incapacidad del Estado para regular la vida social, además, de la adopción equívoca de un modelo centro-periferia que exacerbó los conflictos sociales alrededor del desarrollo económico regional desigual y la ocupación de la tierra (Martínez, 2001). Las guerras civiles de este siglo revelaron que el país no tenía los elementos para constituirse como una nación políticamente unificada, “por el contrario, se trataba de una suma de agrupaciones regionales y provinciales” (González, 2014).

Es conocido que los conflictos por la tierra están presentes desde la temprana conformación de Colombia como un Estado-nación y no es un fenómeno exclusivo del siglo XX, pues desde

“[...] el siglo XIX se presentaron importantes conflictos entre campesinos y latifundistas alrededor de la estructura agraria del país y de la apropiación de las tierras, cuyo espectro estuvo presente en casi todas las guerras civiles que azotaron a la joven república. Aquellos tuvieron como eje la disputa por la propiedad de los baldíos y de las tierras pertenecientes a las corporaciones religiosas” (Perry, 1994).

En el inicio del siglo XX, Colombia era una nación que apuntaba a la industrialización enmarcada en un modelo económico orientado hacia el desarrollo de un mercado interno que sustituía las importaciones con el proteccionismo y que amparaba a las élites y a los grandes terratenientes, quienes establecieron sus propias normas y ventajas sobre la distribución de la tierra (Bejarano, 1985). Sin embargo, las relaciones de mercado ocurrían de manera fragmentaria en gran parte del territorio periférico, que permanecía excluido de estos intercambios y de un proyecto integrado de nación. Además se inició una confrontación

bipartidista, “a partir de los años treinta, se registran matanzas de liberales y conservadores, que van constituyendo la antesala del proceso que se desatará en forma sistemática y generalizada durante la Violencia” (Estrada-Álvarez, 2015)

En Colombia, según González (2002), el tejido de dependencias funcionales que facilitan la expansión del Estado ha sido débil debido a una organización socioeconómica local y regional que, por sus particularidades geográficas (en términos de movilidad e intercambio centro-periferia) y las dificultades que esto implica, generan una coexistencia de poderes del Estado con otros tipos de ordenamientos sociales. La forma en la que el Estado central compite y convive con las élites regionales es por medio de un dominio de forma indirecta a través de los arreglos que estos logran articulándose dentro y por medio de los partidos políticos. Allí, configuran su perdurabilidad en el poder regional.

Para la segunda mitad del siglo XX en Colombia las élites económicas regionales tenían fuertes vínculos con ambos partidos. No obstante, el bipartidismo no logró establecer vínculos efectivos y contundentes con los movimientos obreros y campesinos, provocando protestas y una exacerbación del conflicto social alrededor del trabajo y de la tierra (Collier & Collier, 1991).

A pesar de que no existe un consenso sobre los periodos específicos de la violencia en Colombia, una propuesta en la que coinciden historiadores, sociólogos y politólogos tiene lugar en el Informe general del Grupo de Memoria Histórica (CNMH, 2013) que consiste en reconocer que existen por lo menos cinco manifestaciones o periodizaciones de la violencia que han marcado la historia y las relaciones sociales e identitarias de los colombianos.

Aunque como vimos, los conflictos sobre la tenencia de las tierras y el trabajo estaban presentes desde antes de la segunda mitad del siglo XX, la primera manifestación sería el periodo denominado como “La Violencia” (1946-1965) en la que se configuró una confrontación armada entre los partidos políticos con el objetivo de dirimir las disputas por el dominio del aparato estatal, pero que en las regiones obedecía dinámicas clientelares y redes de poder que intensificaron la violencia como estrategia para perseguir intereses particulares más no necesariamente partidistas (Roldán, 1989).

La segunda manifestación de la violencia en Colombia sería la de “las violencias” constituidas por el tránsito de la *violencia bipartidista* hacia una *violencia subversiva* (1958-

1982) en donde tuvo escenario el Frente Nacional y la formación de grupos armados insurgentes. Sin embargo, los motivos para la agresión y eliminación de individuos o grupos sociales ya no se tramaban por lógicas partidistas sino por recursos para el sostenimiento de sus proyectos. En este periodo también hubo una fuerte migración rural hacia las ciudades capitales e intermedias por razones de desplazamiento de la violencia y por la carencia de servicios públicos y de empleabilidad en el campo. Finalmente, el Estado durante este periodo tuvo intentos de reformas sociales y de modernización rural (por ejemplo, en el gobierno de Lleras Restrepo) (Romero, 2003) que se vieron limitadas por la desarticulación del Estado central con las regiones y las dinámicas clientelistas de los gamonales. Fue un periodo en el que también existieron fuertes restricciones sobre las libertades civiles (Estatuto de Seguridad) y represión a la protesta social, así como un poder creciente en términos de autonomía de las fuerzas armadas del Estado.

La tercera manifestación de la violencia en Colombia tiene lugar en el periodo comprendido entre 1982 y 1996 en donde los grupos insurgentes tuvieron una expansión territorial sin precedentes (Pécaut, 2008) acompañado de una proyección política y militar usando mecanismos violentos como el secuestro, la extorsión y la desaparición forzada, así como también por medio de lazos comunitarios y políticos (Aguilera, 2006). El Estado en este periodo es atacado de manera frontal, por parte de la insurgencia y del narcotráfico, mientras intentaba en vano, dar forma a políticas de paz (gobierno de Betancur) que contaron con la resistencia de las élites y de los políticos regionales. Lo anterior produjo la eclosión de los grupos paramilitares en los territorios en donde había presencia guerrillera que amenazaba la vida y la estabilidad de las élites regionales, con la connivencia de las fuerzas armadas estatales (Romero, 2003). A esto se sumó la incursión del narcotráfico en la vida política y en la economía del país, agravando la situación de orden público tanto en las ciudades como en las periferias con intensos actos terroristas en contra del Estado y de otras instituciones.

Entre 1996 y 2005 ocurre un recrudecimiento del conflicto armado interno, expansión y degradación violenta de la insurgencia y contrainsurgencia hacia la ciudadanía, un proceso de paz fallido (gobierno de Andrés Pastrana), una radicalización de la salida al conflicto armado por medio de la confrontación militar en donde “la guerra fue renombrada como una «amenaza terrorista»; despojándola de cualquier entendimiento histórico, político o social”

(Estrada-Álvarez, 2015) y, por si fuera poco, ocurrió una expansión del narcotráfico desplegada estratégicamente para el fortalecimiento de sus redes y mercados a través de estructuras fragmentadas.

Durante el periodo comprendido entre 2005 y 2012 existió una reconfiguración del conflicto armado dada la modernización de las fuerzas armadas estatales, que posibilitó el debilitamiento militar de los grupos insurgentes. Hubo también en este periodo, un cuestionable proceso de paz con los paramilitares que supuso la desmovilización de 35.317 combatientes, sin que esto significara la cesación completa del accionar paramilitar, ni la terminación de su influencia en la distribución de políticas públicas para su beneficio (Acemoglu, Robinson, & Santos, 2013).

Aunque el Informe general del Grupo de Memoria Histórica fue publicado en 2013, muchas de las dinámicas allí descritas perviven aun hoy. Sin embargo, a los cinco periodos anteriormente mencionados, podría incluirse como conjetura, una sexta periodización o manifestación de la violencia en Colombia. El periodo comprendido entre 2012 hasta la actualidad, tiene aún más complejidades debido a la excesiva volatilidad y fragmentación de las organizaciones criminales y a la variedad de recursos ilegales “no tradicionales” por ejemplo, la minería —a parte de la producción y distribución ilegal de hojas y pasta de coca— de los que disponen para legalizar el dinero producto de sus actividades ilegales (Rettberg & Ortíz, 2016).

Se suma a esto, la firma del acuerdo de paz con la guerrilla de las FARC y el cambio de un gobierno firmante de este proceso (gobierno de Santos) a uno abiertamente en su contra y que, junto con los órdenes locales (de alianzas entre élites y organizaciones criminales) que ven amenazados sus intereses por la implementación de los acuerdos, (Albarracín, Milanese, Valencia, Navarro, & Wolff, 2020) han ocasionado el asesinato de más de 230 firmantes del acuerdo² y el recrudecimiento de las amenazas y asesinatos a líderes sociales y ambientales.

2 Este hecho se había presentado anteriormente en el país con la desmovilización de la EPL a finales de los ochenta e inicios de los noventa. Ver Romero, M. Paramilitares y autodefensas 1982-2003. Bogotá: Editorial Planeta SA (2003) y ver también las recientes marchas denunciando el actual exterminio: “La marcha de la FARC por los 234 firmantes de paz asesinados”. El Espectador <https://www.elespectador.com/colombia2020/pais/la-marcha-de-excombatientes-por-los-234-firmantes-de-paz-asesinados/>

Lo anterior podría indicar que en el periodo comprendido entre 2014 y 2018 hay un “cuasi-clivaje” electoral, pero también ideológico promovido por fuerzas contrapuestas respecto a los acuerdos de paz firmados en 2016, “que dividió a los electorados de forma dicotómica durante el ciclo electoral 2014-2016-2018” (Milanese & Serrano, 2019). Además, es importante señalar que el plebiscito también confirmó, con algunos matices, que la división del país expresada en términos centro periferia aún persiste.

“La concentración del voto No en el centro del país y su casi ausencia en la periferia sugiere también un primer elemento de análisis significativo: el voto NO es un comportamiento que ha sido más marcado en las zonas menos afectadas por el conflicto. La violencia política tendió a ser más intensa en las zonas fronterizas y las costas que en el centro del país. Allí, los electores respaldaron el Acuerdo” (Basset, 2018).

Esta expresión dicotómica del país si bien es nueva en términos de un proceso y posterior acuerdo de paz con las FARC nunca logrado, expresa también viejos usos del pasado en donde las identidades y las experiencias del pasado se configuran y reciclan en antagonismos irreparables y en la deshumanización del enemigo. Además de manifestar la

“continuación de un proceso histórico de construcción “diferencial” del estado en Colombia donde en múltiples zonas las élites locales establecen normas que van a contracorriente de las reglas formales democráticas. Vemos entonces como se ha dado una penetración asimétrica del territorio por parte de un estado, donde se toleran órdenes políticos locales de corte autoritario siempre y cuando estos no desafien la autoridad y existencia del Estado central explícitamente” (Albarracín & Milanese, 2019)

En suma, aun con las particularidades que supone el conflicto en Colombia, en contextos como los de territorios de previa dominación colonial, no solo se han establecido diferentes formaciones de Estado, sino que también se han adelantado procesos de democratización que, como ocurre con la formación del Estado nación no ha sido un proceso lineal y ha presentado múltiples ejemplos de conflictos sociales, regímenes de dictaduras y segregación a la par de los procesos de formación. Un ejemplo de esto son las transiciones democráticas de Argentina, Chile, Brasil y Uruguay, las experiencias de desinstitucionalización del Apartheid en Sudáfrica (Rufer, 2009) y, en el caso de este proyecto de investigación, el conflicto armado en Colombia, en el que la construcción de memoria se ha vuelto un debate indispensable para pensar el imaginario nacional de la violencia y la formación de Estado.

Una mirada interesante sobre la vigencia y la importancia inusitada de la memoria en los últimos años se puede explicar por el debilitamiento del ideal de los Estados nacionales según Pécaut, de acuerdo con este autor “los Estados nacionales durante un largo periodo sirvieron de soporte, al mismo tiempo, a una memoria nacional y a visiones de la historia” (Pécaut, 2003). No obstante, este debilitamiento de los Estados nacionales, unido con los procesos identitarios individuales producidos por la globalización y, además, en el caso colombiano, el conflicto armado, han quebrado las representaciones sociales de identidad nacional integrada.

Identidad nacional y memoria

“Un Estado para la nación, invita al reconocimiento generalizado de un nosotros que cree o recree una identidad colectiva que estaría por encima o debería prevalecer sobre conflictos y clivajes sociales” (O'Donnell, 2006)

El concepto de nación ha estado fuertemente ligado al concepto de identidad nacional, después de todo ¿qué es una nación sin una identidad nacional? En algunas ocasiones ambos conceptos se traslapan por ejemplo, una de las definiciones de nación recientes más aceptadas por la academia es que esta es “una población humana nombrada que comparte un territorio histórico, mitos y memorias históricas comunes, una masa, una cultura pública, una economía común y unos derechos y deberes legales comunes para todos los miembros” (Smith, 2004), lo que querría decir que en el concepto de nación no solo hay una pretendida unidad política y social dentro de un territorio, sino también una manera en la que se configuran sus relaciones tanto presentes como pasadas.

La identidad y la memoria se afectan y se construyen entre sí. En muchos países en donde han existido contextos violentos se han desarrollado “acciones colectivas y políticas de memoria que fortalecen identidades nacionales, con el objetivo de alcanzar réditos, movilizar emociones, generar pertenencias, apoyar políticas, aprobar la violencia y fortalecer intereses” (Villa & Rivera, 2017). Estas acciones pueden ser motivadas por quienes están en lugares privilegiados del poder y quieren perpetuar su influencia en el Estado y la nación o pueden ser promovidos por medio de memorias resistentes de voces no reconocidas de la historia oficial.

Ahora bien, en Latinoamérica y en particular en el caso colombiano, a parte de las diferencias culturales de las regiones, hemos tenido procesos de interacción conflictiva con respecto a la formación de la nación y consolidación del aparato estatal.

“Una de las principales características de la historia latinoamericana ha sido la exclusión de amplios sectores sociales en la participación de la construcción histórica de las naciones. El pasado, o mejor, la política del pasado ha marginado a los sectores populares y ha creado historias nacionales políticamente desmovilizadoras, en donde su participación es nula” (Guarín, 2003)

Todos estos procesos contribuyeron a la polarización de las identidades de quienes eran excluidos tanto de la participación política como de las políticas públicas del Estado, por lo que, la forma de resolución de las disputas se ha dado a través de la eliminación mutua (Romero, 2003), del antagonismo insuperable (Pécaut, 2003) o del enemigo absoluto “con el que no hay ninguna posibilidad de compromiso ni de campo común de identidad compartida” (González, 2004). Halbwachs decía que “hay acontecimientos nacionales que modifican al mismo tiempo todas las existencias. Son escasos. Sin embargo, pueden ofrecer a todos los miembros de un país algunos puntos de referencia en el tiempo” (Halbwachs, 1968), todo indicaría que hemos estado en un acontecimiento nacional eterno³.

No obstante, es importante reconocer que en Colombia no solo hay dos bandos contrapuestos,

“las violencias colombianas no giran en torno a una sola polarización entre amigos y enemigos, claramente definidos, alrededor de un eje específico de conflictos (económico, étnico, religioso, nacional, etc.) sino que sus contradicciones se producen en torno a varias dinámicas de distinto orden y a procesos históricos diferentes, que se reflejan en identidades más cambiantes y en cambios en el control de los territorios” (González, 2004).

Según Tilly (1996) “las identidades públicas, incluida la ciudadanía, se consideran como relaciones sociales que permanecen abiertas a nuevas interpretaciones y renegociación”. Es decir, las identidades en el país tanto de los actores armados, como de las víctimas y la sociedad civil no son inmutables, al contrario, son fluidas y dinámicas y responden a una complejidad de interacciones (Arjona, 2008).

La memoria es un componente esencial para la interpretación del pasado y de la historia nacional y cumple una importante función en las legitimaciones identitarias. Pero esta interpretación del pasado, para tener un valor democrático y no totalizante, debe ser amplia.

³ Una tesis sobre esta percepción o imaginario de cultura de la violencia en Colombia puede ser ampliada en Sánchez (2006) “Guerras, memoria e historia” que más adelante abordaremos.

Breve recorrido por la memoria

Cuando hablamos de memoria, quizá la primera definición que se nos viene a la cabeza es bastante simple: *lo que recordamos*. A veces, y de una manera más introspectiva, puede ser: *lo que nos permitimos recordar*. No obstante, pareciera que en la cotidianidad o coloquialmente estaríamos hablando de una facultad individual, aislada de los procesos históricos, sociales y políticos. Como veremos la memoria ha sido un concepto cambiante en las ciencias sociales y sus significados han sido ampliamente discutidos.

El concepto de memoria como una facultad *colectiva* fue por primera vez abordado por Durkheim en su libro “La ciencia social y la acción”, en donde introdujo la noción del legado histórico de ideas comunes, ofrecidas sistemáticamente a las futuras generaciones. Sin embargo, a quien debemos la construcción del concepto de memoria colectiva es a Halbwachs quien sostuvo en “*Los marcos sociales de la memoria*”, que:

“Todo recuerdo, aunque sea personal, incluso de eventos presenciados sólo por nosotros, incluso de pensamientos y sentimientos no expresados, está relacionado con un conjunto de nociones que muchos otros poseemos, con personas, grupos, lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje, con razonamientos también e ideas, es decir con toda la vida material y moral de las sociedades de las que somos o hemos sido parte. Cuando evocamos un recuerdo, y cuando lo especificamos localizándolo, es decir, en definitiva, cuando lo completamos, a veces se dice que lo vinculamos a lo que lo rodean: en realidad, es porque otros recuerdos relacionados con él permanecen a nuestro alrededor, en los objetos, en los seres en cuyo medio vivimos, o en nosotros mismos: puntos de referencia en el espacio y el tiempo, nociones históricas, geográficas, biográficas, políticas, datos de la experiencia actual y formas de ver las cosas” (Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925).

Uno de los aportes de Halbwachs al estudio de la memoria es la idea del lenguaje como lugar de la memoria y la imposibilidad de articular sentido del pasado sin la sociedad, en el marco de un ejercicio intersubjetivo. Más aún, él afirmó que los recuerdos mediados por los *marcos sociales* cobran sentido con las ideas que de ellos tengamos en el presente, lo que además presupone la interlocución histórica entre el pasado y el presente, sus intersecciones y vaivenes que posibilitan los *usos políticos del pasado*. Hasta aquí, si bien los autores habían tenido en cuenta la importancia de la geografía, la cultura y la política de un territorio, el acento estaba puesto en la noción de tiempo, sobre todo en la visión del tiempo como sustento de la historia y de la memoria. De hecho, fue a finales del siglo XX que uno de los autores más paradigmáticos en el estudio de la historia occidental, Pierre Nora sostuvo la noción de memoria como lugar: “[La memoria] se encuentra vinculada a sitios, mientras la historia se

encuentra vinculada a acontecimientos” (Nora, 1984). Estos “lugares de la memoria” se refieren a los espacios colectivos en los que se transmiten prácticas, ritos, recuerdos y representaciones de cada sociedad. En términos materiales son los museos, monumentos, murales, producciones audiovisuales, etc., es decir, las representaciones históricas e identitarias en el espacio público.

Memoria e historia

La historia es, sin duda, la colección de los hechos que más espacio han ocupado en la memoria de los hombres.
Maurice Halbwachs (1968)

Ambos conceptos, memoria e historia, han sido analizados a lo largo del tiempo de distintas formas y, sin embargo, aún permanecen ineludiblemente atados y en algunos casos, ambiguamente diferenciados. Una de las concepciones más comunes es que “el objetivo de la historia sería la verdad y el de la memoria la fidelidad” (Barros, 1999), sin olvidar que ambas deambulan en el pasado y que no hay valor en la verdad sin la fidelidad, ni viceversa. En este trabajo los asumiremos como no reductibles entre sí, como necesarios para sus funciones sociales, y como autónomos (Nora, 1984).

La memoria, cuando no es puramente individual, se vale de la historia y de los recursos historiográficos para reconocer su propiedad de ser oscilante, de fiarse del recuerdo (subjetivo y colectivo), del testimonio, de la imagen o del objeto. La historia por su parte se vale de las memorias para contrastar su pretensión de unicidad, universalidad y objetividad, y fijar su anclaje en las temporalidades, los significados y los acontecimientos (Sanmartín, 2014). En otras palabras, “la historia no tiene un significado intrínseco, sino que, por el contrario, su significado deriva de la forma en que los seres humanos la ordenamos y le infundimos significado” (Reiff, 2011). Ambos conceptos se diferencian por la forma en la que se relacionan con el pasado.

Debemos reconocer que la diferencia entre ambos conceptos es siempre problemática y sus intersecciones también lo son, para Pécaut, por ejemplo,

“se ha producido un corto circuito entre relato histórico y memoria. Lo que aparece como relato histórico, reproduce relatos de memoria más o menos elaborados y pretende encontrar en ellos la prueba de su autenticidad. Recíprocamente, las memorias se modelan sobre los lugares comunes que subtienden el relato histórico, recogiendo fragmentos y tratando de integrarlos” (Pécaut, 2003)

Finalmente, es importante mencionar que hay un espacio de intersección entre la memoria y la historia como prácticas sociales, y con el que están íntimamente relacionados: el poder. Por mucho tiempo la historia nacional, la construcción de identidad nacional y la memoria estuvieron en el dominio del aparato estatal, como veremos más adelante, este poder se ha dispersado a partir del siglo XX en otras instituciones y espacios ciudadanos. Por esta razón el debate sobre la diferenciación y jerarquización de la memoria y la historia ha cobrado gran importancia en los estudios sociales. No obstante, existe un concepto en el que las diferencias que puedan existir entre memoria e historia parecieran diluirse: la memoria histórica.

Memoria Histórica

En las últimas décadas, en occidente la memoria ha estado vinculada inherentemente a la experiencia de las guerras y conflictos (Jelin, 2001) (Rufer, 2009). A partir de la división de Alemania en 1949 como resultado de la confrontación que supuso la Guerra Fría y específicamente durante el periodo de reunificación alemana y la caída del Muro de Berlín en 1989, se despertó un debate sobre la crisis de la conciencia nacional y la transformación de las identidades políticas en una Alemania unificada que prometía nuevos comienzos. Esto según Huyssen (2003), se presentó porque la misma construcción del Muro de Berlín había estado cimentada en una posición de unidad nacional y nacionalismo. Evidentemente la ruptura de la división suscitó un cambio en esta identidad:

“Sin embargo, con el tiempo se impuso un fuerte antinacionalismo que afectó de manera fundamental a la cultura política y literaria. La nación, el estado nacional y el nacionalismo estaban en cortocircuito, y su historia en Alemania se juzgaba exclusivamente a partir del telos que habían alcanzado en el Tercer Reich y en Auschwitz. La nación alemana y la unificación se convirtieron en asuntos no problemáticos para muchos” (Huyssen, 2003)

El asunto es que la reunificación sí fue problemática porque suponía un cambio de identidad no solo cultural, sino política. La nación alemana, por presiones internas y externas y, gracias a una voluntad política y social de confrontar el pasado pudo anclar el Holocausto “en la memoria cultural alemana como uno de los mitos fundacionales negativos de la nación” (Louis, 2016).

Estas lecciones de Alemania sobre un pasado doloroso fueron tomadas en las décadas de los ochentas y noventas por otros países. Países en los que las heridas recientes que habían dejado a su paso los regímenes dictatoriales de los años setenta del cono sur, los genocidios en Ruanda y la segregación del Apartheid en Suráfrica, por citar algunos ejemplos, demandaban

huir de la “verdad oficial” y de la creación de políticas de historia para la reparación simbólica y material y la garantía de no repetición. A este viraje sobre los sentidos del pasado y las proyecciones hacia el futuro propias de la modernidad occidental, Huysen lo denomina como “la globalización de la memoria”.

La memoria encuentra su lugar en un nuevo espacio público facilitado por los procesos de globalización o de “desarraigo” (Jelin, 2005) que se constituye en “una ola mundial de procesos de (re)organización de la llamada sociedad civil” (Mato, 2004). Las sociedades reconfiguran y les dan forma a sus pasados dentro de nuevos y diversos espacios de construcción de ciudadanía “por tanto, podemos hablar de múltiples batallas por la memoria dentro de las denominadas guerras culturales vinculadas a las identidades” (Sanmartín, 2014). Este, por ejemplo, fue el caso de los procesos de transición democrática de los países del cono sur, en donde los regímenes pos-dictatoriales habían construido un discurso de olvido frente a las víctimas de homicidios, represión, desaparición y tortura, en el que se crearon esferas públicas de la memoria y escenarios reivindicadores de los derechos ciudadanos.

Es importante establecer que desde la perspectiva política de la memoria —siendo ésta un campo de remembranza del pasado— los usos del pasado, las relaciones y los intereses ocurren en el presente y tienen incidencia en el futuro imaginado. Es un campo en el que se pone en evidencia los valores cambiantes que persiguen las sociedades.

Las políticas de redefinición del pasado que han tenido estos países forman parte de repertorios diferentes, pero hablan de un interés común y enfático en la evocación del pasado. Las diferencias están marcadas por los usos políticos de esas redefiniciones. En síntesis, los escenarios posibles de la memoria pueden ser vistos por una parte como mecanismos de reclamo y reivindicación de los derechos de las víctimas y/o relegados de la historia de una nación o como base ideológica para el dominio hegemónico y la reproducción de los valores y aspiraciones de la historia nacional de quienes ostentan el poder en los Estados.

La necesidad de construir narrativas sobre el pasado en una sociedad es inevitable. De manera que, aunque una sociedad pueda decidir entre una u otra narrativa que tal vez se ha entendido

como hegemónica o lo que algunas corrientes políticas han entendido como “adoctrinamiento”⁴ no quiere decir que tal narrativa sea inamovible:

“Por el contrario, en sociedades democráticas, las narrativas se están negociando y cuestionando permanentemente, y, por ende, están cambiando permanentemente. No son cambios bruscos ni rápidos, sino procesos muy lentos y largos. El hecho de asumir una narrativa hegemónica tampoco quiere decir que las narrativas alternativas sean acalladas automáticamente” (Louis, 2016)

¿Memoria Colectiva, Cultural o Pública?

La memoria colectiva ha sido estudiada a partir de la definición clásica de Halbwachs como una actividad grupal que se construye a través de experiencias individuales. Es decir, como un proceso delimitado dentro de unos marcos sociales y entornos en los que interactúan las expresiones identitarias, tanto individuales como colectivas y sus explicaciones sobre el mundo circundante con relación al pasado. Pero, aunque esta definición es la más aceptada en el mundo académico, existen otras definiciones que problematizan aún más el concepto. Incluso el mismo Halbwachs consideró que: “la memoria colectiva no se confunde con la historia y que la expresión memoria histórica no ha sido una elección muy acertada, puesto que asocia dos términos que se oponen en más de un punto” (Halbwachs, 1968).

Algunos autores señalan que la memoria colectiva es la que “recompone mágicamente el pasado, y cuyos recuerdos remiten a la experiencia que una comunidad o un grupo pueden legar a un individuo o grupos de individuos” —mientras que la memoria histórica— “supone la reconstrucción de los datos proporcionados por el presente de la vida social y proyectada sobre el pasado reinventado” (Betancourt, 2004). Para otros su conceptualización no puede ser tan ambigua y requiere de claridad con respecto a su objeto, de lo contrario llevaría a una distorsión que podría eventualmente producir la negación o la revisión de los hechos desde la perspectiva deconstructiva de la memoria colectiva (Schwartz, 2016). Esta crítica es

⁴ Ver por ejemplo las declaraciones del Expresidente Uribe con respecto al proceso de paz y la educación pública <https://www.eltiempo.com/vida/educacion/debate-del-sesgo-ideologico-en-la-educacion-en-colombia-335884> o las recientes declaraciones del actual director del Centro Nacional de Memoria Histórica, Darío Acevedo sobre la negación del conflicto armado en Colombia y de las guerrillas como actor político. Además de la separación radical de lo construido por su predecesor Gonzalo Sánchez <https://www.revistaarcadia.com/noticias/articulo/su-menosprecio-por-las-victimas-y-los-lugares-de-memoria-es-evidente-red-colombiana-de-lugares-de-la-memoria/80363/>

acompañada por la usualmente señalada falta de metodología en el estudio de la memoria, pues es ante todo es un proceso de negociación, “un proceso complejo de producción y consumo cultural que reconoce la persistencia de las tradiciones culturales, así como el ingenio de los creadores de memoria y los intereses contrapuestos de los generadores de memoria” (Kansteiner, 2002) y en donde es necesario poder contrastar el éxito o el fracaso de las iniciativas de memoria que una sociedad tenga.

Otros advierten que la memoria, debido a sus múltiples intersecciones, no debe reducirse ni limitarse a “categorías fijas como categóricamente públicas, colectivas o privadas” (Vivian, 2010). Pero para los propósitos de este trabajo la entiendo como una forma de memoria que trasciende a los individuos y que es socialmente compartida y construida por uno o varios grupos (Wertsch & Roediger, 2008). No se trata entonces de una entidad compartida estática, se trata de una “entidad distributiva, cuya propiedad clave es la variación, la memoria colectiva niega la posibilidad de las concepciones completamente compartidas sobre el pasado. El adjetivo “colectivo” no es sinónimo de consenso” (Schwartz, 2016).

Las memorias

Si bien entendemos que la memoria colectiva se construye mediante un proceso grupal, ella está compuesta de múltiples y diversas formas de recordar o de olvidar. Esas memorias están ubicadas, entre otras, geográfica, generacional, experiencial y culturalmente. Las memorias

“son procesos vivos, que suceden en cada momento y a lo largo del tiempo – porque, recordemos, las memorias son presente, una búsqueda de sentido del pasado en función de un horizonte futuro–se trata de procesos abiertos, no de cuestiones terminadas o acabadas. Los actores se ven empujados a actualizar permanentemente el relato y la interpretación” (Jelin, 2017).

Incluso el carácter individual de la memoria juega un importante rol en la dificultad de poder configurar las memorias como memoria colectiva. Pero aún la memoria subjetiva tiene también un carácter social (Ricoeur, 2004). Además, “la memoria es diversa, en cuanto que los distintos actores sociales construyen de manera diferente sus memorias, sus temporalidades, sus legitimaciones, y a partir de éstas le dan también su sentido propio al pasado en función del presente y definen sus aspiraciones identificatorias futuras” (Sánchez, 2000).

Memoria y usos del pasado en Colombia

Por mucho tiempo la construcción de memoria sobre el conflicto armado fue un campo menor en las ciencias sociales, tal vez en parte, porque muchos estudios y en las diferentes comisiones de la violencia⁵ estaban más interesados en construir una genealogía de las violencias y en explicar las continuidades de esta (Jaramillo, 2011) a comienzos del siglo XXI. Hay, además, como se señalaba, una debilidad en la conexión entre la esfera pública y la investigación (Schuster, 2009). Sin embargo, a partir de la primera década de este siglo ha existido un inusitado interés sobre la memoria que ha sido calificado por algunos autores como “ola memorial” (Schuster, 2017) o “exacerbación de la memoria” (Sánchez, 2006). Sobre el estudio de la memoria, este trabajo toma dos perspectivas, una histórico-sociológica y otra institucional. Empezaré por describir la perspectiva histórico-sociológica con el desarrollo teórico de memoria mítica como categoría negativa de la memoria por medio del análisis que hacen dos autores Pécaut y Schuster.

Memoria mítica

Pécaut (2003:115) afirma que Colombia ha estado a medias en el proceso de formación del Estado nación, debido a que el conflicto armado imposibilitó una construcción de memoria histórica. El autor establece así una triple imposibilidad: la imposibilidad de la memoria, la imposibilidad del olvido y la imposibilidad de la historia.

Dado que el conflicto armado en Colombia aún continúa, existe una suerte de presentismo en los que un acontecimiento violento desplaza al anterior y “a medida que los acontecimientos se suceden se pierden los referentes espaciales por medio de los cuales la memoria es posible” (Pécaut, 2003); esos referentes espaciales son el territorio y las relaciones sociales. De esta manera “la única narrativa que existe es la individual, cuando cada persona reconstruye su trayectoria de vida” (Pécaut, 2003).

⁵ Ver el trabajo de Jaramillo, J. (2010) “Narrando el dolor y luchando contra el olvido en Colombia. Recuperación y trámite institucional de las heridas de la guerra”, en el que documenta las trayectorias de las “comisiones de estudio de la violencia” como iniciativas estatales y espacios de resignificación del conflicto en los que se han adelantado para la reconstrucción histórica de las causas, evolución y consecuencias del conflicto armado.

Pécaut indica que la memoria del conflicto es una memoria trunca que tiene como contraparte una memoria de larga duración casi atemporal (porque se traslapan varios tiempos y se genera la ilusión de continuidad) y se basa en el supuesto de que la historia se repite una y otra vez, sin que algo sea capaz de detenerla. De acuerdo con Schuster, “se puede decir que la política de los primeros años del Frente Nacional sigue teniendo efectos sobre nuestra manera de ver La Violencia, la cual ha tomado con los años un carácter borroso e indefinido para la mayoría de la gente” (Schuster, 2009), que también ha tenido una percepción de “guerra permanente”. En ese mismo sentido, la hipótesis de Pécaut es que desde el periodo de La Violencia estamos atrapados en un pasado que no llega a serlo. Al no existir una representación compartida sobre La Violencia, entonces,

“el episodio termina por convertirse en un revelador de los rasgos intemporales de la sociedad y de su régimen político. A partir de allí la historia pierde su carácter concreto bajo el aspecto de una historia repetitiva, lo que se trasluce de hecho, es una conceptualización implícita de la historia colombiana, según la cual el desorden, la injusticia, la impotencia, la violencia, lejos de ser las consecuencias de acontecimientos existen con anterioridad a ellos y comandan su desarrollo” (Pécaut, 2003)

No importa realmente si se trata de magnicidios, de masacres, torturas, secuestros, violaciones sexuales, aunque sean de la más cruenta naturaleza. Ninguna de estas acciones corresponde a un inicio ni a la culminación de un fenómeno, se trata de una serie de sucesos, en donde equívocamente se ha pensado el asesinato de Gaitán como punto de partida, lo que no da cuenta de una historia de violencia previa. De hecho, como lo señala Sánchez “en cierto modo, la memoria de Gaitán personifica y al mismo tiempo anula la memoria de los demás” (Sánchez, 2006).

El problema en Colombia, en cambio, no es coyuntural, no se trata de una época definida y culminada, ni tampoco se encuentran grandes consensos sobre la génesis del conflicto,

“Atrapados en un conflicto que no parece tener inicio ni fin, la mayoría de la gente ha perdido todo sentido de su historicidad. Se ha impuesto un relato totalizador del pasado, en el cual La Violencia aparece como un episodio indefinido dentro de una serie de desastres. En este sentido, se trata de un pasado que no pasa” (Schuster, 2010).

Así como el conflicto armado ha mutado, también lo hace la memoria, pero conserva un rasgo a lo largo del tiempo, se trata de una memoria de sufrimiento. Por tanto, no es una memoria de los hechos sino de los sufrimientos de la barbarie; una memoria anclada no en los acontecimientos, sino en las emociones porque quienes las cuentan, desean imprimir esas sensaciones que parecen ser idénticas, sin importar el tiempo en que ocurran, aún a pesar de

que cambien los contextos, los actores y el escenario. En el escenario colombiano la memoria presenta una dualidad: por una parte, los hechos violentos inmediatos del presente opera una “memoria fragmentaria”, tesis que también sostiene Schuster y, por otra parte, debido a la percepción de continuidad irresoluble opera simultáneamente una “memoria mítica atemporal”. Sánchez agrega a este tema que la continuidad y permanencia del conflicto, ha producido que los colombianos construyamos un imaginario de “cultura de la violencia” como tropo de identidad nacional y de memoria. Dada la continuidad del conflicto, la memoria como generadora —y como escenario— de identidad, en lugar de proveer una imagen de unidad nacional, no tendría más opción que servir de espejo y representar las fracturas sociales del país (Sánchez, 2006)

La *memoria mítica* es la expresión del trauma. Las experiencias del conflicto en Colombia son discontinuas y los vacíos que dejan estas discontinuidades son superados por la memoria mítica. Esta memoria mítica se inscribe en una “serie de sucesos y es elaborada a partir de fragmentos del desarrollo histórico que se mantienen, pero por fuera de su contexto” (Pécaut, 2003) y a la vez distorsionan la temporalidad que anula a la historia. Solo puede ser superada por un ejercicio de periodización del conflicto, de presentar las historias de víctimas y actores armados como evidencia de las interacciones complejas del conflicto. La propuesta de otros autores (Antequera, 2011) (Stern, 2009) para resolver este problema es la de construir no solo lugares y contenido, sino significados que les den coherencia a las experiencias que de otra forma serían fragmentadas. Esta propuesta fue inicialmente revisada en el contexto de Chile en la pos-dictadura por el historiador Steve Stern quien lo planteó en estos términos:

“La memoria no es solo el recuerdo de los acontecimientos y las emociones de una experiencia: es también el significado que nosotros asociamos a esa experiencia. Este aspecto de la rememoración, especialmente crucial para el estudio de la memoria colectiva, clarifica la distinción entre el contenido de la memoria (como en los acontecimientos específicos narrados) y el marco organizativo que les imparte significado. La memoria emblemática no se refiere a un recuerdo particular con un contenido específico, ni tampoco a una “cosa” concreta o sustantiva, sino a un marco o contexto que organiza el significado” (Stern, 2009)

A partir de la publicación del informe “¡Basta Ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad” en 2013 pudo consolidarse un trabajo historiográfico del Grupo de Memoria Histórica, que propuso la construcción de memoria histórica de manera “disecionada” a través de una selección de acontecimientos violentos significativos, teniendo en cuenta testimonios y narraciones de las comunidades afectadas para que reunieran esas pretendidas

memorias emblemáticas⁶ que le dieran sentido al conflicto en Colombia. Creo que, aunque necesario, no es suficiente nombrar las teorías histórico-sociológicas sobre la memoria del conflicto en Colombia. Justamente porque el trabajo del Grupo de Memoria Histórica se origina en la institucionalidad que creó el Estado, sus resultados deben ser analizados teniendo presente tal institucionalidad y su temporalidad; esto permite una mayor claridad en relación con lo que se ha construido como memoria del conflicto armado.

Una perspectiva institucional de la memoria en Colombia

Los procesos de memoria en Colombia han tenido diferentes momentos, que responden a las diversas periodizaciones del conflicto armado, a la formación misma del Estado nacional y a las transformaciones de las relaciones entre los actores armados, la sociedad y el Estado. Estos procesos guardan semejanzas con la manera en la que se han construido memorias en los países del cono sur durante las dictaduras y en las etapas posteriores de democratización a finales de la década de los ochenta e inicios de los noventa del siglo pasado. Las madres de mayo y las madres de Soacha o el informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas “Nunca más” publicado en 1984 en Argentina y el informe general del Grupo de Memoria Histórica “Basta ya” publicado en 2013 dan cuenta de estas similitudes. Pero, no olvidemos, —basta con mirar el nombre de los informes— que mientras los países del cono sur experimentaron un periodo nefasto que culminó, en Colombia el conflicto aún no ha finalizado.

Para un país que ha tenido varios periodos de violencia, la memoria histórica, colectiva, pública o cultural ha tenido varios desafíos que hasta ahora se empiezan a develar. Empecemos por la construcción de memoria sobre el periodo de La Violencia. Después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y también de la dictadura militar de Rojas Pinilla, el bipartidismo tambaleante e incapaz de recoger las demandas de una sociedad en conflicto, pactó la alternancia en el poder a partir de la figura del Frente Nacional. Este arreglo crea un

⁶ Entiendo las memorias o relatos emblemáticos a partir de la definición de S. Stern (2009:146) “La memoria emblemática no se refiere a un recuerdo particular con un contenido específico, ni tampoco a una “cosa” concreta o sustantiva, sino a un marco o contexto que organiza el significado, la selectividad y la contramemoria”.

sistema “estable”, pero en paralelo con un fuerte conflicto social, al que le sobrevino una contrarreacción conservadora y un aumento de la militarización del Estado como una estrategia de los partidos políticos para retener el poder, que dio lugar a un prolongado Estado de sitio (Collier & Collier, 1991). Pero en estos arreglos no solo se distribuía el poder y el aparato estatal, también se negociaba un “pacto de olvido” hacia el pasado inmediato de La Violencia que dejó aproximadamente 200.000 víctimas⁷ y múltiples desplazamientos forzados. Así, en Colombia “la retórica política en los primeros años del Frente Nacional giraba alrededor de tres elementos discursivos: paz, reconciliación y olvido. Los líderes políticos subrayaron la importancia de borrar el pasado, ‘por el bien de todos’” (Schuster, 2009). Por lo que las representaciones de la memoria de este hito no tuvieron lugar en el espacio público y las pocas representaciones que existen obedecen a una “memoria prohibida” (Sánchez, 2006).

A partir de la “memoria prohibida” cocinada en el Frente Nacional, para los propósitos de este trabajo, me concentraré en las *periodizaciones de la memoria en Colombia*⁸ señaladas por Gonzalo Sánchez, ex director del Centro Nacional de Memoria Histórica. Para Sánchez existen tres momentos y roles del Estado con relación a la memoria: el primero ocurre entre las décadas de los setentas a los ochentas, se trata de *la disociación del Estado y la sociedad*, una época en la que el Estado se percibía como enemigo de los Derechos Humanos que debía salvaguardar. En ese momento aún no se hablaba de memoria, “la memoria, en la mayoría de los casos, es más bien un subproducto de procesos que en primera instancia tienen otra finalidad” (Louis, 2016), ni siquiera se menciona su carácter terapéutico: “la memoria en Colombia no surge como un campo autónomo, no es un objeto de trabajo en sí mismo, sino que aparece de forma subsidiaria, inmersa en la denuncia y movilización por la defensa de los derechos humanos” (Sánchez, 2018). Se trataba de una aproximación a la memoria, una práctica sistemática, pero cuyo acto urgente y mayor pretensión era la denuncia y la discusión central giraba sobre las víctimas. Los colectivos de familiares de personas desaparecidas, prisioneras y torturadas por el Estado crearon registros, documentos y archivos propios y

⁷ Ni siquiera en esta cifra hay consenso. Karl, R. (2017) estima que fueron aproximadamente 200.000 víctimas en el periodo de La Violencia, mientras que Palacio, M. (1995) habla de 300.000 víctimas.

⁸ Periodizaciones desarrolladas en el libro de su autoría: “Memorias, subjetividades y política” (2019: págs. 12-25)

exigían el cese de las violaciones a los Derechos Humanos, justicia y no impunidad “como primer paso para neutralizar el proyecto de negación y de olvido en marcha” (Sánchez, 2019). El mecanismo usado para confrontar al Estado opresor y poner en evidencia sus prácticas ilegítimas era establecer alianzas y contactos con organizaciones internacionales. Las alianzas que los militantes políticos habían logrado construir fueron deslegitimadas por los actores del Estado, señalándolos como una expresión de la insurgencia, lo que hizo imposible cualquier conciliación. Para este primer momento, la memoria era a la vez, un mecanismo de acción colectiva y un proceso auxiliar de la justicia.

Al segundo momento que describe los roles cambiantes en la relación Estado-sociedad con respecto a la memoria, Sánchez lo denomina como: *Responsabilidades Escindidas*. Este momento da cuenta de la transición de un Estado enemigo de los Derechos Humanos hacia un Estado como recurso instrumental para la memoria y los Derechos Humanos. Con la creación de la Consejería Presidencial de Derechos Humanos en 1987, desde la que se incentivaba el cumplimiento de los Derechos Humanos, se generó un espacio de diálogo entre el Estado y las organizaciones sociales. El Estado comienza a ser percibido como interlocutor y las organizaciones sociales empiezan a exigirle una función dual: como garante y titular de la justicia. Uno de los cambios sustanciales fue que se transformó la denuncia hacia el Estado como un todo, a denuncias específicas sobre las acciones de las fuerzas de seguridad del Estado. Así como hubo una aceptación desde la opinión pública sobre los excesos de las fuerzas de seguridad estatales, también hubo un reclamo a los grupos insurgentes por la degradación de sus acciones, lo que produjo una demanda para que se hiciera un proceso negociado de terminación del conflicto.

El tercer momento es una fase compleja en la que el rol se reconfigura hacia el *Estado como socio de las organizaciones sociales en la producción de memoria*. En este momento, Sánchez señala que existe una articulación de los actores sobre el proceso de maduración de la memoria y las conquistas sociales, con una autonomía de los generadores de memoria frente al Estado. Así “se formalizaba y materializaba el tránsito del paradigma puramente humanitario, que poco se interrogaba sobre el régimen político y sobre las estructuras partidarias o insurgentes, al paradigma incipientemente más político de la memoria, con prácticas, estrategias, marcos normativos y repertorios discursivos nuevos” (Sánchez, 2019).

Además de estos nuevos recursos, en ese momento también se crean nuevas instituciones con funciones más específicas sobre la memoria del conflicto como el Grupo de Memoria Histórica creado por medio de la Ley 975 de 2005 y designado para elaborar y divulgar una narrativa sobre el conflicto armado en Colombia que identifique las razones para el surgimiento y la evolución de los grupos armados ilegales. Posteriormente, el Centro Nacional de Memoria Histórica fue creado a partir de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras 1448 de 2011 y su labor consiste en contribuir al deber de memoria del Estado con ocasión de las violaciones ocurridas en el marco del conflicto armado. Este último es el escenario en donde actualmente se negocian las autonomías de los generadores de memoria, por lo que se constituye como un espacio de tensión central de los diálogos sobre el pasado que tienen lugar en el presente.

El problema de observar a la memoria como un proceso truncado (Pécaut, 2003) en el caso colombiano, es que nos hace difícil comprender los “usos políticos del pasado” que se dan en el presente. Los “usos políticos del pasado” desde la perspectiva de la memoria mítica (que nos hacen ver un pasado continuo y estirado, incluso hacia el futuro), también se manifiestan en referencias del sentido de la vida social y política presente (Antequera, 2011)

Los usos políticos dependen del modo de hacer memoria y a su vez, la memoria es impulsada por las aspiraciones del presente y del futuro imaginado de varios agentes: el Estado, las víctimas, los actores armados, los generadores de memoria (que en el caso del conflicto armado colombiano no son sólo víctimas), los empresarios y la academia. Las aspiraciones y exigencias que en el presente le hacemos a la memoria están en constante reelaboración.

El olvido y la memoria

En Colombia cargamos con una larga tradición de olvido impuesto por las élites (Schuster, 2009) y las clases dirigentes, quienes, con su incapacidad de autocrítica y con su afán encubridor de las causas políticas, históricas, sociales y económicas del conflicto armado, decidieron negociar y pactar sobre la base de la historia y la memoria de la nación.

Según Pécaut la imposibilidad del olvido reside en ese pasado prolongado “no puede existir olvido en la gente cuando la experiencia del presente despierta la vivencia del pasado” (Pécaut, 2003). Pero como el autor mismo lo menciona, la memoria también se compone de

olvido. En Colombia hay una adhesión sustantiva a la idea de que no hay rupturas en el conflicto; en mi lectura, la supuesta continuidad expresa el *olvido* por medio de los detalles, en la minucia del contexto que es el que se olvida. Pero ¿qué nos hace pensar que la memoria es un valor deseable? ¿qué nos hace pensar que el olvido es, por el contrario, algo que debemos evitar?

Considerar que el olvido solo proviene desde el Estado es, a todas luces, inadecuado. Las personas y los colectivos también pueden olvidar por deseo, por supervivencia o porque, en cierta medida, es una herramienta terapéutica que les permite reconstruir sus identidades. Etxeberria identifica al menos tres olvidos de experiencias de victimización:

“el olvido “pérdida”, el que hace desaparecer de nuestra memoria esas experiencias que sería necesario mantener de cara a la verdad, la comunicación, la consistencia de la identidad o la justicia. [...] El olvido “traumático”, aquel que vivenciado como represión inconsciente de la memoria nos sigue haciendo daño [...] y en dirección contraria, está el olvido “terapéutico”, el que nos sana de ciertas heridas de la memoria” (Etxeberria, 2006)

En realidad, el olvido también puede ser algo deseable, y debe situarse como parte del trabajo de la memoria. De esta forma, observamos que es demasiado simplista definir las luchas o el trabajo de/por la memoria como una lucha/trabajo entre los que quieren recordar y los que quieren olvidar. Más bien se trata de un campo compartido y no tan dicotómico como hasta ahora ha sido estudiado, porque lo que está contrapuesto en las luchas por la memoria son los recuerdos selectivos que compiten entre sí.

“No tenemos otro recurso, sobre la referencia al pasado, que la memoria misma. A la memoria se vincula una ambición, una pretensión, la de ser fiel al pasado; al respecto, las deficiencias propias del olvido, [...] no deben tratarse de entrada como formas patológicas, como disfunciones, sino como el reverso de sombra de la región ilustrada de la memoria, que nos une a lo que ocurrió antes de que hiciéramos memoria de ello. Si se puede criticar a la memoria por su escasa fiabilidad, es precisamente porque es nuestro único recurso para significar el carácter pasado de aquello de lo que declaramos acordarnos” (Ricoeur, 2004)

No obstante, hay unos límites del olvido como valor deseable. Cuando el olvido es impuesto desde “arriba” como en el caso del olvido sistemático y la visión oficialista de la historia instaurados por el Frente Nacional, se genera una ahistoricidad. Actualmente, en el campo político con los acuerdos de paz, a esta pretensión de olvido le agregamos nuevos elementos dicotómicos como el patriotismo, heredado del gobierno de Uribe; todo lo que no sea “patriotismo” queda en la categoría contrapuesta de “subversivo”, eliminando “toda posibilidad alternativa para que la sociedad volviera a descubrir qué tanto se había ganado

con la paz” (Torrado, 2018). Por eso es tan importante poder develar en qué consisten los usos políticos del pasado que ocurren en el presente, porque

“el olvido es una manifestación o reafirmación del poder que lo decreta, sea en forma unilateral, como ocurrió en los años 50, sea en forma relativamente consensuada, como en los 90, pero siempre a nombre de una legitimidad de la cual el poder se reclama depositario incontestado. El olvido y el perdón no son, pues, sobre el poder, sino sobre los rebeldes. Lo que lo malogra es que ese olvido no tiene costos para el poder, pues queda exento de ese otro ejercicio de memoria que es el reconocimiento, entendido como aceptación del sentido de sus demandas, así sean controvertibles, o no realizables con los procedimientos invocados” (Sánchez, 2006).

Hasta aquí hemos visto, de manera general, cómo se han desarrollado las transformaciones tanto de la violencia como parte constitutiva de la formación del Estado nación y de identidad nacional en Colombia, como las transformaciones sobre el estudio de la memoria y de las relaciones sociedad-Estado con respecto a la memoria. Finalizo este marco interpretativo con una categoría de análisis que será fundamental para entender el trabajo de los artistas, el vaivén de dos actividades sumamente humanas, la tensión entre memoria y olvido. Ahora sí, ¡qué venga el arte!

Arte y memoria



Fuente: Imagen encontrada en cuenta de Jesús Abad Colorado en Twitter @AbadColorado (nov. 13, 2020). Recuperado de: <https://twitter.com/AbadColorado/status/1327221549246656513>

La función social y política del arte

El sentido y la función del arte han sido objeto de estudio de la reflexión humana desde la antigua Grecia, en donde se abordaría el arte desde su utilidad, belleza y justicia (Hadot, 2000); tal preocupación se ha extendido en los consecuentes periodos hasta nuestros días. En la modernidad se manifestó con la disolución del ideal de la belleza en el arte, el fin del arte y su carácter histórico (Hegel, 1991).

La modernidad supuso una subordinación de la individualidad y la subjetividad al Estado nación, lo que equivale, para algunos autores del materialismo histórico, a una pérdida de autonomía. El arte, que antes se ubicaba en una relación supeditada sólo por la religión, ahora debía ubicarse en el estrecho lugar que dejaban la pretendida objetividad de la ciencia, su positivismo, el ideal de homogeneidad del Estado nación y la intensificación de la importancia del mercado en las eras industriales de los siglos XVII y XVIII (Maya, 2006). Un lugar que, aunque limitado, resultaba necesario para la crítica de la cultura dentro de una sociedad moderna que eliminaba la singularidad y la expresión de intereses no afines al Estado nación y al mercado, tal y como lo expresaría Adorno: “la conciencia individual tiene un ámbito cada vez más reducido, cada vez más profundamente performado, y la posibilidad de la diferencia va quedando limitada a priori hasta convertirse en mero matiz de la oferta” (Adorno, 1984). La función del arte será ampliamente discutida en el siglo XX con las vanguardias, mientras ocurren grandes cambios tecnológicos y fenómenos sociales y

culturales como las dos guerras mundiales, que llevaron al límite a la función del arte en sus concepciones clásicas (Adorno, 1989) (Benjamin, 1982).

Para Walter Benjamin el arte es una herramienta para analizar los verdaderos objetos de estudio: la política, la sociedad y la historia. No se trata un arte desligado del contexto ni de arte por el arte. La técnica es la manera en la que se observa materialmente un objeto, la obra es inseparable de su contexto, y muestra el campo de beligerancia de la historia como lugar de posibilidades reprimidas del presente, por esto el arte tiene un lugar político a partir de esa técnica (Benjamin, 1982). El arte a partir de la técnica construye una contranarrativa al modelo hegemónico que no da cuenta acerca de las interrupciones ni de los cambios, el arte entonces “representa un modo de producción de resistencia a un modelo hegemónico [...] En dicho modelo se privilegiaría la continuidad, la linealidad, la igualdad cuya imagen paradigmática podríamos pensar, es la cadena de montaje” (Barría, 2011) que está presente en la modernidad, en el capitalismo y en las guerras del siglo XX.

En el mundo moderno existe una dialéctica entre la cultura y la barbarie, siendo la barbarie un producto de la radicalización de la cultura (Adorno, 2001). La función del arte y de la crítica de la cultura tienen también el riesgo de radicalizarse y de convertirse en ideología y de legitimar la barbarie “se cuestiona así el modo en que al arte y en general a la cultura, les cabe responsabilizarse frente a la tenebrosa objetividad” (Maya, 2006). De esta manera se instaaura una pretensión del arte por exponer su objeto de estudio: la sociedad.

El arte a nivel mundial ha tenido como uno de sus objetos de estudio a la violencia, ya sea representando un acontecimiento histórico de celebración y alegoría a los vencedores (arte clásico) o siendo contestatario y buscando desentramar el poder y las causas de la violencia; este último es el tipo de arte más común en la modernidad. En los últimos siglos muchos artistas han buscado no solo capturar y narrar eventos violentos, sino también denunciar y exponer los abusos de poder frente a poblaciones enteras como ocurrió, por ejemplo, con “Los desastres de la guerra”(1814-1820) de Francisco de Goya, que representó la lucha del pueblo español contra la invasión francesa, con el “El hombre tiritando de frío” (1924) de Otto Dix que presenta una trinchera en la Primera Guerra Mundial, o con el “Guernica” (1937) de Pablo Picasso en el que se representan los bombardeos de los aviones alemanes durante la guerra civil española. De esta manera se puede decir que el arte moderno y la

violencia tienen una relación de mutua dependencia en la era clásica, pero ambivalente en la era moderna, porque el arte deja de ser “inofensivo” y pasa a ser parte de la guerra misma (Groys, 2008)

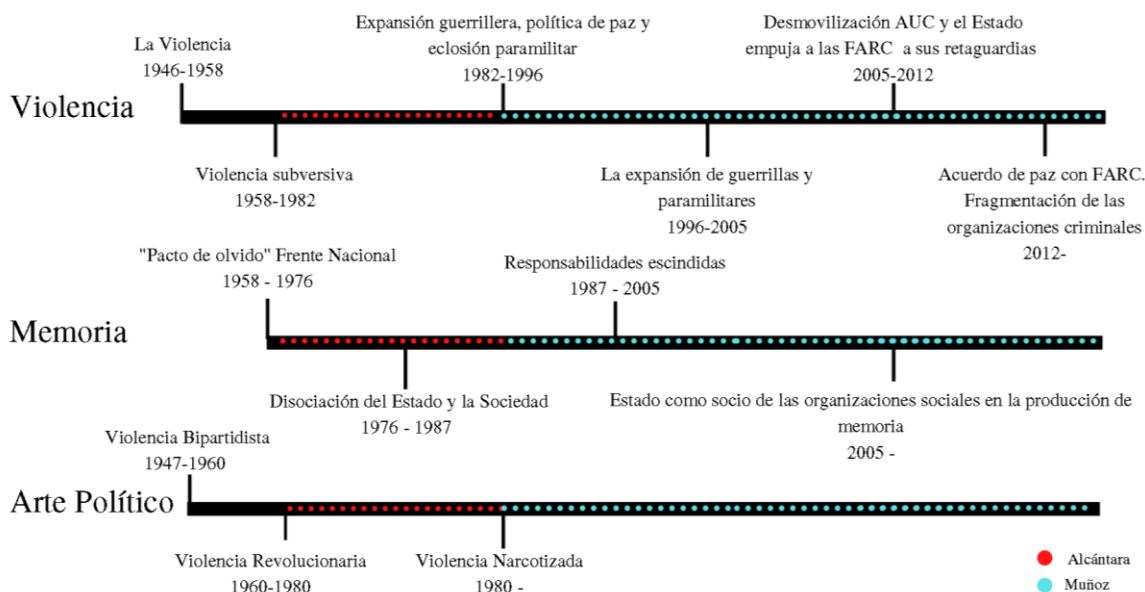
Este fenómeno no ha sido ajeno al quehacer de muchos artistas colombianos. La preocupación por la violencia del país en el arte colombiano es incuestionable y se puede rastrear quizá desde antes del periodo de La Violencia. Pero es evidente que fue en esta época en la que se pudo observar un giro abrupto hacia las representaciones y obras sobre la violencia política, giro que se convertirá en una tradición que las subsiguientes generaciones de artistas seguirán hasta ahora (Medina, 2019).

En 1999 una exposición en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) estimó por primera vez el valor de la violencia en el arte colombiano. El MAMBO presentó la exposición “Arte y violencia en Colombia desde 1948” en la que se hacía un recorrido que tenía como punto de inicio “el bogotazo” y terminaba en las obras de la década de los noventa. Esta exposición significó además la presentación de una propuesta de periodización del arte sobre violencia. Según Álvaro Medina, curador de la exposición y autor del libro, el arte sobre violencia tiene un primer periodo en 1947 con la *violencia bipartidista*. En este periodo las obras tenían claras referencias al asesinato de Jorge Eliecer Gaitán y a los miles de muertos que por esos años hubo. Artistas como Enrique Grau, Débora Arango, Alejandro Obregón y Alipio Jaramillo fueron los primeros en expresar su malestar: “trabajaron temas históricos del presente que vivían, hay que agregar, para poner de presente las injusticias y los atropellos que se estaban cometiendo” (Medina, 2019).

El segundo periodo propuesto por Medina (1999), la *violencia revolucionaria*, inicia en los años sesenta con obras de Augusto Rendón, Carlos Granada y Pedro Alcántara, quienes habían representado los fenómenos violentos con un arte mucho más figurativo y político, poco aceptado en su momento. El tercer periodo es el de la *violencia narcotizada*, comprendido entre 1980 y 1999, “que se manifiesta con la consolidación de los carteles de la droga, cuya ahogante presencia logró penetrar todos los estratos de la sociedad colombiana. El sicariato y el paramilitarismo, máquinas de muerte que de preferencia actúan contra el ciudadano inerte, quedaron instaurados” (Medina, Henríquez, & Pulecio, 1999). Allí se encuentran situados Sonia Gutiérrez, Pablo Van Wong, Enrique Jaramillo y Óscar Muñoz.

Hasta aquí va la periodización del arte sobre violencia política de aquella exposición y publicación que marcaría un referente obligado para los científicos sociales e historiadores de arte en el país para entender la violencia y la construcción de memoria a través de la mirada del arte. Tal periodización coincide con el trabajo de Malagón (2010) en donde muestra la violencia como *signo indéxico* en el arte, es decir, la profunda interacción y referencialidad a la violencia que hace el arte y la forma en que a la par con las rupturas de la violencia en Colombia, los artistas transforman su modo de abordar el tema. La siguiente imagen ilustra la correspondencia entre las periodizaciones que se han hecho tanto del conflicto armado y los procesos de memoria como las del arte político.

LÍNEAS DE TIEMPO



Fuente: Elaboración propia

Trayectorias y los trabajos de memoria-olvido de Pedro Alcántara y Óscar Muñoz

Pedro Alcántara: entre la denuncia, la militancia y el recuerdo

Pedro Alcántara (1942-) es un artista caleño que ha hecho de la serigrafía, el dibujo y la escultura sus principales técnicas por medio de las que explora la ancestralidad, la violencia,

la historia y la política. El cuerpo humano ha sido central en su trabajo artístico, mostrándose como la figura más constante de su trabajo. No obstante, el arte no es el único espacio o ámbito en que se ha desenvuelto; de hecho, Alcántara estudió Ciencia Política en la Universidad Católica de Prodeo (Italia) y abandonó su carrera para dedicarse a la pintura en la Academia Nacional de Bellas Artes en Roma. A mediados de los años ochenta del siglo pasado hizo parte del Congreso de la República desde las banderas de la Unión Patriótica, que tuvo que dejar atrás por las amenazas que recibió, siendo miembro de dicha colectividad. El interés en la política del país siempre ha estado presente en sus obras y en ellas ha representado a las víctimas y victimarios, a los cuerpos despellejados y doblados por la violencia. Según Marta Traba, los dibujos de Pedro Alcántara “son actos violatorios de un statu-quo, determinan el fin de la buena educación en el arte colombiano. Alcántara es el más grande expositor del realismo de la violencia política institucionalizada en Colombia” (Traba, 1984).

Alcántara tomó como referencia la crudeza de esa violencia para relatar el miedo, la delación y el abandono de esos cuerpos que pudieron al menos, tener un testigo que los viera. Tuvo una conciencia sobre el momento histórico que estaba viviendo y por eso lo denuncia, pero en sus trazos hay una resistencia, por lo menos hay una intención de incomodar. A diferencia de otras representaciones que ven a las víctimas como figuras rendidas a su destino, Alcántara logra captar una resistencia (Traba, 1984), incluso con el mismo título de la obra “El martirio agiganta a los hombres raíz”, que será analizada en este trabajo.

Luego de su retorno a Colombia en 1963 y después de haber estudiado artes en Roma y de haber podido construir una perspectiva histórica más compleja sobre las tensiones ocurridas en el marco de la Guerra Fría y de descubrir a la figura humana como el centro de trabajo, Pedro Alcántara “se convirtió en uno de los factores decisivos para que el panorama de la plástica colombiana sufriera un cambio radical” (Medina, 1978).

No sólo en términos de la incursión del dibujo como expresión reivindicada en el arte colombiano, sino también por expresiones que abiertamente hacían referencia a la situación de violencia que ocurría en las zonas rurales de Colombia: “la aparición de Alcántara en el ámbito nacional lo enriquece con dos experiencias importantes: el conocimiento impostergable de la violencia y la incorporación de la neofiguración” (Acuña Prieto, 2013).

Hay un antes y un después de Alcántara marcado especialmente por los acontecimientos sociales del Frente Nacional. En sus inicios, a los ojos de los críticos, su arte disciplinado era también irracional; obligaba al observador a tener una mirada dinámica con formas que se entremezclaban y materializaban en movimiento, pero con figuras sin mucha precisión (Medina, 1978). Para 1966 las figuras de Alcántara se fueron transformando hacia representaciones más crudas y fuertes, así como también hacia figuras más precisas incorporando a víctimas y victimarios “orientado más hacia el compromiso político, con un cambio en los procedimientos técnicos, que inicia con la serie ‘*Testimonios*’ de 1966” (Acuña Prieto, 2013). *Testimonios* fue presentado en el Festival de Vanguardia de Cali de ese año y fue la primera exploración sobre los cuerpos desnudos, sin piel que representaban la violencia.

“Si la violencia ha sido un tema de Alcántara, hasta 1966 esta violencia fue intuitiva y cercana al existencialismo, tanto por el desgarramiento que el artista dejaba traslucir en sus dibujos como por la manera en que su desesperación se resolvía en imágenes dirigidas a irritar al observador. Programa que el joven dibujante cumplía tan a cabalidad, que su obra fue considerada en principio un espectáculo gratuitamente ofensivo y no una compleja elaboración que impugnaba e intentaba explicar esa violencia dentro del contexto social colombiano. Entonces Colombia empezaba a tomar en serio su censo de muertos y a ser consciente del salvajismo implicado en la simple lista de atrocidades cometidas durante la guerra civil no declarada” (Medina, 1978).

Según Cecilia Henríquez “los años sesenta polarizaron las tendencias ideológicas que se expresaron en la “polítización” del arte, esto influido por acontecimientos internacionales como la Revolución Cubana” (Medina, Henríquez, & Pulecio, 1999). De hecho, con sus recelos, para esa época Alcántara militó en el Partido Comunista. y más adelante, durante la década de los ochenta sería Senador de la República por el Partido Unión Patriótica.



Figura 1.

Pedro Alcántara. Tus sueños no tendrán frontera. 1968. Litografía. 46 x 43 cm

Esta etapa de arte político tuvo un trasfondo social y político en Colombia dentro del Frente Nacional y la fundación de grupos subversivos. Para 1964 se había ordenado desde las élites nacionales la puesta en marcha del “Plan Lazo” que permitió la autonomía de las fuerzas armadas del Estado para administrar el orden público, para contrarrestar los brazos armados partidistas y para reprimir a los crecientes movimientos ciudadanos. En 1966 llega al poder Carlos Lleras Restrepo, cuya elección presentó una abstención de más del 65 por ciento en medio de una crisis de legitimidad del Frente Nacional. También tuvieron lugar en este periodo operaciones y ataques militares a zonas campesinas con presencia subversiva como el Ataque a Marquetalia, Río Chiquito y El Pato (CNMH, 2013). Los combates ocurrían aislados de las grandes ciudades, ya que los movimientos subversivos operaban en zonas rurales y periféricas. Para la nación del centro de país no eran evidentes las luchas que allá ocurrían. Así describe Traba la relación de esa época con la obra de Alcántara:

“Es a esa violencia institucionalizada, convertida en comportamiento nacional que obliga a la vida colombiana a desarrollarse entre el miedo, la delación y la cacería humana; revelada en la carencia de relaciones, en las tensiones nunca resueltas, a la cual aluden las formas artísticas que advierten esos fenómenos deja una parálisis forzada y de regresión, cuidadosamente alimentados por las fuerzas dueños del poder, mientras guardan con igual cuidado su apariencia institucionalidad” (Traba, 1984)

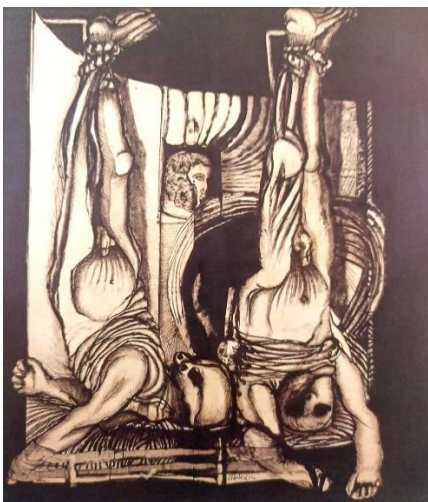


Figura 2.

Pedro Alcántara. El martirio agiganta a los hombres raíz. 1966. Tinta china y vinilo sobre papel fijado en madera. 200 x 140 cm

En ese contexto y durante el Salón Panamericano de Pintura en Cali, Pedro Alcántara pinta una cartulina con plumillas, vinilo y tinta china: “*El martirio agiganta a los hombres raíz*”, una obra de gran formato en cuyos trazos se entremezclan los músculos, tendones y huesos

de dos personajes colgados de sus pies amarrados con cabuya, víctimas de una violencia descarnada a la que le hicieron frente porque, aunque hay cuerdas de cabuya alrededor de sus cuerpos, sus manos ya están libres. En una ventana de ese cuarto oscuro se asoma una niña o mujer, se hace testigo. Para Álvaro Medina (1978) esta obra representa “el mejor ejemplo del entusiasmo con que abordó su nueva concepción” e incluso afirmó que “la obra era fuerte y se imponía por la monumentalidad y tenso dramatismo de las dos figuras martirizadas colgadas de los pies”.

Los dos personajes, según el artista, son dos cadáveres campesinos perfectamente anónimos, pero cuya historia bien podría ser la de muchos otros. En la obra no conocemos al perpetrador, pero si podemos ver que alguien observa de cerca, quizás no denuncie, quizás haga un esfuerzo para olvidar lo que con detenimiento observó en esa escena. Pero la intención de Alcántara es clara, se trata de la denuncia de un fenómeno rural que estaba ocurriendo mientras él estaba representándolo.

“para mí esos eran “hombres raíces” como campesinos, como hombres elementales, el martirio agiganta a esos dos personajes por más martirizados que estén van a crecer y algún día serán más importantes” (Alcántara, 2020. Ver anexo 1)

Alcántara tuvo una conciencia clara del marginamiento de los campesinos lo que se expresó en el estilo neofigurativo de sus obras, lo que no quiere decir que su actividad sea exclusivamente ilustrativa o alegórica. El artista denuncia y, a la vez, hace un llamamiento al espectador para insertar esa realidad dentro de su imaginario.

Como vimos, para ese momento la búsqueda de memoria sobre el conflicto no era en sí misma el objetivo, más bien se trataba de una denuncia, de “una exigencia de justicia, de lucha contra la arbitrariedad y la impunidad, como primer paso para neutralizar el proyecto de negación y olvido en marcha” (Sánchez, 2019). La denuncia —la denuncia política total, como la describió Alcántara en la entrevista para este trabajo— era quizá lo único que podía hacer en ese momento el artista, pero fue suficiente para que esta obra se convirtiera en una imagen emblemática del arte en la memoria del conflicto armado.

Oscar Muñoz. Memoria y olvido: entre la fijación y la *in-permanencia*

Nació en Popayán en 1951. Sin embargo, su actividad artística ha tenido su desarrollo por más de cuarenta años en Cali. Estudió en el Instituto Departamental de Bellas Artes. Sus obras están compuestas por diferentes técnicas: los dibujos, los videos y la fotografía son las

principales de ellas. Es fundador y dirige el taller *Lugar a dudas*, que se ha consolidado como un importante espacio para la investigación artística en Colombia. Desde la década de los setenta Oscar Muñoz ha trabajado con la idea de la evanescencia de las imágenes, con la afectación del tiempo sobre las obras que permanentemente se están construyendo. Su trabajo ha sido consistente en presentar la cotidianidad, mostrando, a la vez, las impresiones individuales que buscan cuestionar fenómenos tan ávidos de explicación como la memoria en Colombia, pero que trascienden a fenómenos globales dentro de las narrativas de la memoria.

En la exposición “Arte y violencia en Colombia desde 1948” de 1999, las obras de Óscar Muñoz fueron catalogadas dentro de la periodización de la *violencia narcotizada* en la que también estaban artistas como Doris Salcedo, Beatriz González, Miguel Ángel Rojas y Álvaro Barrios, entre muchos otros. Aunque eran representaciones muy diversas sobre la vida y el conflicto armado en el país, tenían varios puntos en común. Los artistas se percataron de la banalización de los vejámenes del conflicto armado, pero sobre todo se evidenció en sus obras la cotidianidad de este fenómeno: “la presentación cotidiana de hechos violentos en los medios de comunicación en Colombia nos era desensibilizadora, abrumadora y confusa” (Malagón, 2010).

Las décadas de los ochentas y noventas del país fue, por decir lo menos, décadas de extrema violencia. Como lo había mencionado, en estas décadas hubo una crisis política y social expresada en el exterminio de muchos de los miembros del movimiento Unión Patriótica, los magnicidios como los de Luis Carlos Galán, Bernardo Jaramillo, Rodrigo Lara y muchos otros, así como actos terroristas por parte de los carteles de narcotraficantes, el auge de las violencias guerrillera y paramilitar que “condujeron al debilitamiento de la acción política frente a la acción violenta y militar” (CNMH, 2013).

Hablar de las obras de Óscar Muñoz ha sido una constante para referirse a las desapariciones y muertes de jóvenes en la década de los noventa. Malagón (2010) concuerda con Medina (1999) con respecto a la última periodización del arte con relación a la violencia, señalando que después de la década de los ochenta, los artistas en Colombia tuvieron unos cambios que coincidían con las “transformaciones significativas en el conflicto armado colombiano y

hechos específicos como la toma del Palacio de Justicia por parte del grupo guerrillero M-19, en 1985, y la reacción del gobierno del presidente Belisario Betancur” (Malagón, 2010).

De acuerdo con la misma autora, en este periodo Muñoz “inició una etapa experimental con nuevos materiales y procesos cuestionando formas de representación anteriores y haciendo alusión a realidades presentes en su entorno, tales como muertes violentas, el desplazamiento forzado y la amnesia colectiva”. Como ella, otros autores también les han concedido a las obras de Muñoz, la preocupación sobre el conflicto (Acosta M. , 2014) (Graham, 2012).

Sin embargo, no es claro el porqué de la teoría sobre la referencia de las obras de Muñoz hacia el conflicto, en especial una de ellas, *Aliento* (1995). Se trata de una instalación de doce espejos circulares que a simple vista no parecen más que eso. No obstante, el acto de aparición de las imágenes solo es posible cuando el espectador exhala frente a los espejos. Allí aparecen las imágenes fotográficas de obituarios que rápidamente se desvanecen sin dejar rastro, así como no deja claves sobre la procedencia de las personas ni el tiempo al que pertenecieron.

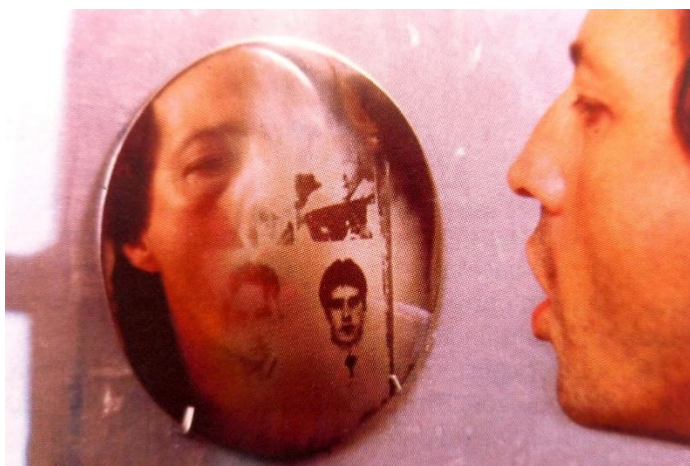


Figura 3.

Óscar Muñoz. *Aliento*. 1995. Instalación, impresión serigráfica de grasa sobre metal en doce espejos circulares de 20 cm de diámetro

En este aspecto Muñoz es un poco más confuso que Alcántara. El mismo artista ha señalado que sus obras bien pueden contener imágenes de personas que murieron o no por razones violentas: “no estaba pensando hacer una obra sobre desaparecidos, con la carga y el sentido que nosotros le damos al término desaparecido. La acción tenía más que ver con la pulsión infructuosa de reclamar al que ya no está” (Muñoz, 2011). Así mismo lo expresó en la entrevista que le realicé.

Entonces, en este caso en específico, el de Muñoz, sucede algo singular. Más que una inscripción dentro de una temporalidad motivada por el artista se trata de una inscripción que hacen los espectadores sobre las obras del artista, situándolas como referencias sobre el conflicto. Sin embargo, no cabe duda de la importancia de la memoria en sus obras. Para complementar esta idea decidí incluir en el análisis dos obras más de Muñoz: “Proyecto para un memorial” (2005) y “Haber estado allí” (2011).



Figura 4. Óscar Muñoz. Proyecto para un memorial, 2005. Videoinstalación

En “Proyecto para un memorial” (2005) se proyecta un video en bucle sin sonido con cinco imágenes dibujándose con el agua como medio y se van desarrollando simultáneamente sobre una loza de concreto como soporte, que bien podría ser un andén. Las imágenes que dibuja la mano son los rostros de personas que aparecían en los obituarios, como en Aliento (1995), pero esta vez el espectador no interactúa con la obra directamente. Los rostros se dibujan, pero nunca parecen completarse, las imágenes se van desvaneciendo, siendo absorbidas por el concreto poroso. Ni bien han terminado y vuelve y comienza una vez más con la misma suerte: las imágenes nunca están completas, y si lo llegasen a estar, es porque nuestro cerebro obstinadamente intenta fijarlas como lo intentan las manos que dibujan esos rostros.

La proyección se repite una y otra vez, suspendida en el futuro. Para Acosta (2016), el ejercicio al que nos acercamos con el arte es la suspensión del problema del recuerdo, en donde lo pasado pueda entonces conservarse en la forma de lo irreparable. A su juicio, la obra de Muñoz ofrece una esfera en la que la pérdida y el duelo, si bien son denunciados, no son resueltos, ni clausurados. La obra de Muñoz no trata entonces de la búsqueda de una memoria conmemorativa, ni de conservar mejor “lo que la historia de otro modo deja inevitablemente de lado” pero sí busca denunciar y ser solidaria “con las memorias fragmentadas propias de un pasado, que en tensión con el presente, se resisten tanto a ser resueltas, como a ser sacrificadas” (Acosta M. d., 2016).

En mi opinión, la forma en que Muñoz repite las imágenes en un *loop* infinito a su vez también se puede entender como la contra-expresión de una memoria mítica, que en apariencia es continua. Para la comprensión de esta tesis en la obra de Muñoz, Acosta (2016) introduce el concepto de *narrativa del residuo*, parafraseando a Richard (1997)

“El arte no entra entonces —al menos no parece hacerlo en la obra de Muñoz— a redimir sino a denunciar, no recupera identidades perdidas, sino que disloca todo intento de reducir la experiencia histórica a una experiencia identitaria [...] una ‘narrativa del residuo’: frente a cierta ‘voluntad de rehistorizar’, suturar y reparar una continuidad rota, escribe Richard, aparecen los intentos y ‘vocabularios insurgentes’ de un arte para el que el ‘acto de recordar’ no busca ‘rellenar los huecos de identidad con palabras de consuelo’, sino ‘desnudar, en esos huecos, esas carencias y reestetizarlas”

La experiencia sobre la obra da cuenta de la operación conjunta de la memoria y el olvido, qué se fija, cómo se fija y quiénes lo hacen depende de esta operación, del proceso mismo de la obra que está continuamente haciéndose (Gualdrón, 2016). No se trata de una búsqueda de memoria que de alguna forma intente reivindicar, busca más bien que se extienda un escenario en el que se presenta una tensión entre lo que se recuerda y lo que se olvida. Lo que motiva la experimentación de Muñoz con materiales como el agua, el grafito, el papel de fotografía es presenciar el proceso mismo, escudriñar qué se fija y qué no logra hacerlo. Busca encontrar los resquicios por donde se cuelan ambos, memoria y olvido para explorar sus posibilidades. Según Acosta, Muñoz logra un lenguaje propio a través del arte, un lenguaje que expresa lo que no puede ser olvidado, habla de la fuerza de la fragilidad y la resistencia que habita justamente en esa fragilidad (Acosta M. , 2014)

Pero esta no es la única lectura de las obras de Muñoz. Gualdrón (2016) dice que la representación de memoria está en la creación, en el hacer con las manos, que presenta una

ruptura de las obras con el objeto, “la obra se desconecta, en su acontecer, del evento que se supone que debería expresar” (Gualdrón, 2016). Un ejemplo de esto es presentado en la serie “Impresiones débiles” (2011) en donde se encuentra “Horizonte, “El testigo” y “Haber estado allí” en un ejercicio que evidencia la dificultad de ver hacia el pasado, en donde se problematiza a las relaciones del tiempo y los individuos con la memoria.



Figura 5.

Óscar Muñoz. Haber estado allí. 2011, impresión de polvo de carbón sobre metacrilato 85 x 74 cm

“Haber estado allí” es una impresión que hizo Muñoz a partir de una de las icónicas fotografías que hacen parte del imaginario colectivo sobre un hecho que marcaría por siempre la historia de la nación: el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. La foto como elemento archivístico fue recreada con carbón por Muñoz. Se trata de una impresión muy tenue que desdibuja la cara de Gaitán y a la vez, resalta las figuras que acompañaban al cadáver del líder.

“La imagen muestra el cuerpo de Jorge Eliécer Gaitán rodeado por individuos cuyo carácter invisible, anónimo, contrasta con el renombre de quien yace muerto entre ellos. Sin embargo, mediante la manipulación, reimpresión y modificación de los elementos y los soportes de la imagen, Muñoz rescata de la fotografía justamente a esas personas que desconocemos y la vuelve una reflexión sobre la carencia de nombre, fama, de inmortalidad de quienes se aprietan unos a otros al intentar aparecer (¿para siempre?) en la historia junto al líder asesinado” (Gualdrón, 2016)

Al respecto Gualdrón muy pertinentemente se pregunta: “¿Por qué se guardan ciertos eventos políticos puntuales en nuestra memoria, mientras que otros (más profundos, tal vez) se pierden sin recuerdo?” (Gualdrón, 2016). Agrego, además, otra pregunta obvia y elemental ¿De qué manera se evita dentro de las definiciones de memoria histórica, relato emblemático y memoria colectiva (que nos han parecido hasta ahora tan deseables) la exclusión de otras memorias, de otras narrativas y del mismo olvido?

La respuesta fácil sería dejando los conceptos y el escenario de construcción de memorias abiertos. La respuesta difícil es que, al tratarse de memorias contrapuestas en un campo social y político dinámico, la balanza se inclinará hacia quienes ostenten el poder, puedan legitimar sus intereses y tomen las decisiones sobre las memorias que deban ser reconocidas en el presente⁹. Nada de lo que consideremos memoria hoy podrá ser unívoca y eternamente de esa manera.

“La cuestión es, entonces, en qué escenarios pueden esas voces lograr la legitimidad que les permita llevar adelante su intención, incluso ante la oposición de otros. Esta legitimidad vendrá de la esfera pública de debate social y del aparato estatal, que a través de medidas legislativas o decisiones ejecutivas pueden convertir los reclamos sociales en políticas públicas. O desecharlos” (Jelin, 2017)

Conclusiones

Este trabajo dio cuenta de las rupturas y continuidades de la violencia y de su papel en el proceso de formación del Estado-nación colombiano. Se evidenció después el difuso y cambiante lugar que la memoria —como forma de construir identidad nacional— ocupa en este proceso. El reciente ideal de memoria parece ponernos una tarea constante: la de revisar qué no es memoria, y tal vez, analíticamente, valga la pena no contraponerla al olvido. La historia busca ser exacta y fiel, pero la pregunta es en relación con qué puede serlo. La memoria, por el contrario, está ligada con el olvido y se encuentra “estrechamente vinculada a las relaciones cambiantes entre la sociedad, el Estado y la insurgencia” (Sánchez, 2019).

La presencia de la memoria dentro del espectro de la constitución del Estado nación colombiano está enmarcada por las múltiples violencias, por su significación y por su relación con el olvido. Las periodizaciones de la violencia y las transformaciones que el

9 Continuando con el caso colombiano, mientras el gobierno estuvo en manos de Juan Manuel Santos (2010-2018) el Centro Nacional de Memoria Histórica-CNMH (creado justamente en ese gobierno) sostuvo una posición conciliadora e intentó visibilizar las memorias de las comunidades que en otros gobiernos no tuvieron ni el espacio ni la difusión. Su enfoque estaba concentrado en las víctimas, en generar confianza institucional para establecer mediante las narraciones de las víctimas un camino de consenso y pactos. Una vez electo Iván Duque y la designación de Darío Acevedo como director del CNMH, el proceso de confianza que había construido la anterior dirección se resquebrajó. Ver por ejemplo, una de las reacciones de colectivos frente a la nueva dirección retirando archivos que estaban en custodia del CNMH, <https://www.semana.com/nacion/articulo/retiraran-del-centro-de-memoria-archivos-de-25-anos-de-guerra-en-colombia/654616/> además de la construcción de convenios y pactos con ganaderos <https://www.elespectador.com/colombia2020/pais/vamos-firmar-un-convenio-con-el-centro-nacional-de-memoria-historica-fedegan-articulo-906215/> <https://www.elespectador.com/colombia2020/pais/la-informacion-que-falta-en-el-libro-entregado-por-fedegan-para-hacer-memoria-articulo-906999/>

concepto de memoria va adquiriendo dentro de la sociedad coinciden con las del arte. Los distintos periodos dan cuenta de diferentes rupturas que se reflejan en las obras. En la medida en que la violencia fue constituyéndose en una cotidianidad cada vez más presente, la memoria como un simple testimonio perdió sentido. La resignificación de las memorias, como lo evidencia el caso del arte, va de la mano con una nueva comprensión de la relación entre memoria y olvido.

La memoria desempeña un papel tanto legitimador —como es el caso de la memoria oficial— como de denuncia y crítica. La pertinencia del arte y de los artistas en este proceso es evidente. Más allá de un único telón, el arte se esfuerza en provocar una experiencia común insistente y perturbadora: el malestar de una intuición. Para que los artistas digan algo sobre las violencias no hay necesidad de legitimar su trabajo bajo el amparo de una verdad o de una ideología. Los artistas —como es el caso de Alcántara y de Muñoz— siguen comprometiéndose, desde sus propios lugares de enunciación con esta intuición. Contrario a lo que postula Stern al considerar la memoria emblemática como

“una gran carpa en que hay un show que se va incorporando y dando sentido y organizando varias memorias, articulándolas al sentido mayor. Este sentido mayor va definiendo cuales son las memorias sueltas que hay que recordar, dándoles la bienvenida a la carpa y su show y cuáles son las cosas que mejor es olvidar o empujar hacia los márgenes” (Stern, 2002),

la presencia de la memoria en el arte se antoja evanescente, casi como una alegoría, como lo señala Barría (2011) a propósito de Benjamin:

“Benjamin consideraba la alegoría más que como un recurso estético, como una forma artística particular de comprender la verdad (Dialéctica, 32). La alegoría es, entonces, un recurso crítico a través del cual Benjamin pretende fundar otra forma de pensar filosófico: una filosofía del fragmento y de lo concreto, una filosofía que insiste en la fragilidad de lo real antes que en su falsa perpetuidad. De hecho, tal como expone en *El Origen del drama barroco alemán*, la gran diferencia entre el símbolo —recurso característico del Renacimiento— y la alegoría es la manera en que cada cual se relaciona con la temporalidad. Mientras en el primero se manifiesta la eternidad efímera de las cosas, en la segunda se petrifica el instante fugaz” (Barría, 2011)

La relación del arte con la memoria es alegórica: no pretende enunciar una única verdad ni un único acontecimiento, ni mucho menos generar una clausura o una solución; por el contrario, el arte problematiza los usos y los abusos de la memoria. Lo que logra el arte frente al espectador, lo que logran las obras que, como las de Alcántara y Muñoz se ocupan del tema de la violencia y la memoria no solo es denunciar —por supuesto que esto acontece— también es mediar en la comprensión de la situación en su complejidad bien bajo la forma de recuerdo, bien bajo el olvido.

Bibliografía

- Acemoglu, D., Robinson, J., & Santos, R. (2013). The monopoly of violence: Evidence from Colombia. *Journal of the European Economic Association*, 5-44.
- Acosta, M. (2014). Memoria y Fragilidad. *Papel de colgadura: vademécum gráfico y cultural*.
- Acosta, M. d. (2016). Las fragilidades de la memoria. Duelo y resistencia al olvido en el arte colombiano (Muñoz, Salcedo, Echavarría). En M. Acosta, *Resistencias al olvido. Memoria y Arte en Colombia* (págs. 23-47). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Acuña Prieto, R. (2013). Entre trazos y sombras. La obra de Pedro Alcántara Herrán. Inicios y años sesenta. En F. F. Visible, *Alcántara* (págs. 40-104). Santiago de Cali: Fundación Función Visible.
- Adorno, T. (1984). *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Aguilar.
- Adorno, T. (1989). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- Adorno, T. (2001). *Mínima Moralia*. Madrid: Taurus.
- Aguilera, M. (2006). ELN: entre las armas y la política. En IEPRI, *Nuestra Guerra Sin Nombre. Transformaciones del conflicto en Colombia*. Bogotá: Editorial Norma.
- Albarracín, J., & Milanese, J. (22 de septiembre de 2019). *Agenda Pública*. Obtenido de El País: <http://agendapublica.elpais.com/el-asesinato-de-lideres-civicos-y-sociales-en-colombia/>
- Albarracín, J., Milanese, J., Valencia, I., Navarro, M., & Wolff, J. (2020). *La lógica política de los asesinatos de líderes sociales: autoritarismo competitivo local y violencia en el posacuerdo*. Friedrich Ebert Stiftung.
- Álvarez Gardeazábal, G. (1971). *Cóndores no entierran todos los días*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Antequera, J. (2011). *Memoria Histórica como Relato Emblemático*. Bogotá: Tesis de maestría. Universidad Javeriana.

- Aponte, M. (2015). Función social del arte. Aporte de la obra de la artista Doris Salcedo al proceso de justicia transicional en Colombia. *Revista Científica General José María Córdova*, 14(17), 85-133.
- Arjona, A. M. (2008). Grupos armados, comunidades y órdenes locales: interacciones complejas. En A. C. Cinep, *Hacia la reconstrucción del país: desarrollo, política y territorio en regiones afectadas por el conflicto armado* (págs. 105-167). Bogotá: Ediciones Antropos.
- Barría, M. (2011). La producción de un desaparecimiento. Verdad, aura y técnica en Walter Benjamin. *Aisthesis*, 192-204.
- Barros, C. (1999). Hacia un nuevo paradigma historiográfico. *Memoria y civilización*, 223-242.
- Basset, Y. (2018). Claves del rechazo del plebiscito para la paz en Colombia. *Estudios Políticos (Universidad de Antioquia)*, 241-265.
- Bejarano, J. (1985). *Economía y poder*. Bogotá : CEREC.
- Benjamin, W. (1982). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos* (pág. 189). Madrid: Taurus.
- Betancourt, D. (2004). Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo. En *La práctica investigativa en ciencias sociales* (págs. 125-133). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- CNMH. (2013). *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Collier, R., & Collier, D. (1991). *Shaping the Political Arena*. Princeton University Press.
- Estrada-Álvarez, J. (2015). *Acumulación capitalista, dominación de clase y rebelión armada. Elementos para una interpretación histórica del conflicto social y armado*.
- Etxeberría, X. (2006). Memoria y víctimas una perspectiva ético filosófica. En F. Gómez, *El derecho a la memoria* (págs. 223-250). Bilbao: Universidad de Deusto.
- Fischer, E. (1973). *La necesidad del arte*. Barcelona: Península.

- González, F. (2004). Una mirada de largo plazo sobre la violencia en Colombia. *Bajo el volcán*, 47-76.
- González, F. (2014). *Poder y violencia en Colombia*. Bogotá: ODECOFI-CINEP.
- González, F., Bolívar, I., & Vázquez, T. (2002). *Violencia Política en Colombia. De la nación fragmentada a la construcción del Estado*. Bogotá: CINEP.
- Graham, A. J. (2012). Assisted Breathing Developing Embodied Exposure in Oscar Muñoz's Aliento. *Latin American Perspectives*, 63-73.
- Groys, B. (2008). El arte en la guerra. En Brumaria, *Arte y terrorismo* (págs. 77-83). Madrid: Editorial Brumaria.
- Gualdrón, M. (2016). Pensar con las manos. Otra mirada a las relaciones entre arte y memoria en la obra de Muñoz. En M. d. Acosta, *Resistencias al olvido* (págs. 49-77). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Guarín, O. (2003). Memoria identidad y globalización. Una perspectiva historiográfica latinoamericana. *Memoria y Sociedad*, 7(14).
- Hadot, P. (2000). *¿Qué es la filosofía antigua?* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. París.
- Halbwachs, M. (1968). *La mémoire collective*. París: PUF.
- Hegel, G. (1991). *Lecciones de estética*. Barcelona: Península.
- Herrera, M., & Ramírez, L. (2009). Políticas de la memoria como forma de Socialización y de Subjetivación Política: Un Análisis Histórico sobre el tiempo presente. En A. Jiménez, & F. Guerra, *Las Luchas por la Memoria* (págs. 23-64). Bogotá: Universidad Distrital Francisco de Paula Santander.
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.
- Jaramillo, J. (2011). La Comisión Investigadora de 1958 y la Violencia en Colombia. *Universitas Humanística*, 37-62.

- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Jelin, E. (2005). Exclusión, memorias y luchas políticas. En D. Mato, *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas* (págs. 219-239). Buenos Aires: Clacso.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado*. Siglo XXI Editores.
- Kansteiner, W. (2002). Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies. *History and Theory*, 41(2), 179–197. Recuperado el 11 de 10 de 2020, de www.jstor.org/stable/3590762
- Kuzmanic, D. (Dirección). (1981). *Canaguaro* [Película].
- Ley de víctimas y restitución de tierras, 1448 de 2011 (2011).
- Louis, T. (2016). La memoria histórica en Colombia y la perspectiva alemana. *Memoria y Sociedad*, 44-54.
- Malagón, M. M. (2010). Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia. *EGOB - Escuela de Gobierno. Universidad de los Andes*, 18-23.
- Márquez, G. G. (1968). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Martínez, F. (2001). *El nacionalismo cosmopolita: la referencia europea en la construcción nacional en Colombia. 1845-1900*. Institut Français d'Etudes Andines.
- Mato, D. (2004). Redes transnacionales de actores globales y locales en la producción de representaciones de ideas de sociedad civil. En D. Mato, *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Maya, C. (2006). *El arte como mediación de la utopía*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Mayolo, C. (Dirección). (1983). *Carne de tu carne* [Película].
- Medina, Á. (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Medina, Á. (2019). La política, la violencia y susrepercusiones en el arte colombiano, 1948-1956. *Revista Letral*, 285-316.

- Medina, Á., Henríquez, C., & Pulecio, E. (1999). *Arte y Violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Milanese, J., & Serrano, C. (2019). Persistencia espacio-temporal de los apoyos electorales. Un análisis ecológico de la transferencia de votos en las dieciséis fallidas circunscripciones de paz en Colombia. *X Congreso Latinoamericano de Ciencia Política (ALACIP)*.
- Muñoz, Ó. (2011). Entrevista retrospectiva de María Wills a óscar Muñoz. (M. Wills, Entrevistador) Recuperado el 18 de agosto de 2020, de <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/entrevista-revisitando-las-imagenes-del-pasado.html>
- Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. París: Quarto Gallimard.
- O'Donnell, G. (2006). *Hacia un Estado de y para la democracia*. PNUD.
- Pécaut, D. (2003). *Violencia y Política en Colombia. Elementos de reflexión*. Medellín: Hombre Nuevo Editores; Universidad del Valle.
- Pécaut, D. (2008). Las FARC: fuentes de su longevidad y de la conservación de su cohesión. *Análisis Político*, 22-50.
- Perry, S. (1994). Las luchas campesinas en Colombia. En M. d. Agricultura, *El agro y la cuestión social*. (pág. 230). Bogotá: T. M. Editores.
- Reiff, D. (2011). *Against Remembrance*. Madrid: Penguin Random House.
- Rettberg, A., & Ortíz, J. (2016). Golden opportunity, or a new twist on the resource–conflict relationship: Links between the drug trade and illegal gold mining in Colombia. *World Development*, 82-96.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Roldán, M. (1989). Guerrillas, contrachusma y caudillos durante La Violencia en Antioquia. 1949-1953. *Estudios Sociales*, 56-83.
- Romero, M. (2003). *Paramilitares y autodefensas 1982-2003*. Bogotá: editorial Planeta.

- Rufer, M. (2009). *La Nación en Escenas. Memoria Pública y Usos del Pasado en Contextos Postcoloniales*. México, DF: Colegio de México.
- Sánchez, G. (2000). Memoria, museo y nación. En G. Sánchez, & M. Wills-Obregón, *Museo, memoria y nación. Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia "Ernesto Restrepo Tirado"* (págs. 20-32). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Sánchez, G. (2006). *Guerras, memoria e historia*. Medellín: IEPRI - La Carreta Editores.
- Sánchez, G. (2018). Reflexiones sobre Genealogía y Políticas de la Memoria en Colombia. *Análisis Político*(92), 97.
- Sánchez, G. (2019). *Memorias, subjetividades y política*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Sanmartín, I. (2014). La historia como memoria y la memoria como historia. La unicidad entre historia y memoria a partir del presente medieval. *Tiempo Presente. Revista de Historia*, 41-52.
- Sanmartín, I. (2014). La historia como memoria y la memoria como historia. La unicidad entre historia y memoria a partir del presente medieval. *Tiempo presente. Revista de historia*, 41-52.
- Schuster, S. (2009). Las políticas de la historia en Colombia: el primer gobierno del Frente Nacional y el "problema" de La Violencia (1958-1962). *Iberoamericana*, 9-24.
- Schuster, S. (2010). Colombia: ¿país sin memoria? Pasado y presente de una guerra sin nombre. *Revista de Estudios Colombianos*, 30-38.
- Schuster, S. (2011). Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria. *Revista de Estudios Colombianos*, 35 - 40.
- Schuster, S. (2017). Memoria sin historia: una reflexión crítica acerca de la reciente "ola memorial" en Colombia. *Revista Metapolítica*, 42-53.
- Schwartz, B. (2016). Rethinking the concept to collective memory. En A. Tota, & T. Hagen, *Routledge international handbook of memory studies* (págs. 9-21). Nueva York: Routledge.
- Smith, A. (2004). *Nacionalismo*. Alianza Editorial.

- Stern, S. (2002). De la memoria suelta a la memoria emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998). En E. Jelin, *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas "in-felices"* (págs. 11-33). Siglo XXI de España Editores.
- Stern, S. (2009). *Recordando el Chile de Pinochet. En vísperas de Londres 1998*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Tilly, C. (1993). Cambio social y revolución en Europa, 1492-1992. *Historia social*(15), 78.
- Torrado, S. (27 de octubre de 2018). "Seguimos desenterrando la barbarie de la guerra en Colombia". Obtenido de El País España: https://elpais.com/internacional/2018/10/26/colombia/1540582473_002852.html
- Traba, M. (1984). *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Colcultura.
- Uribe, M. V. (2016). Desaparición y evanescencia. El arte contemporáneo y la violencia. En M. d. Acosta, *Resistencias al olvido* (págs. 1-21). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Villa, J., & Rivera, D. (2017). Registro identitario de la memoria: políticas de la memoria e identidad nacional. *Revista Colombiana de Sociología*, 149-172.
- Vivian, B. (2010). *Public Forgetting: The Rhetoric and Politics of Beginning Again*. Penn State University Press.
- Weber, M. (2012). *El Político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wertsch, J., & Roediger, H. (2008). Collective memory: Conceptual foundations and theoretical approaches. *Memory* , 318-326.

Anexo 1

Entrevista a Pedro Alcántara

A.G: Usted ha tenido una larga y polifacética trayectoria como artista, como gestor cultural, escenógrafo, estudiante de ciencia política, congresista y quizás muchos otros talentos que desconocemos. ¿qué sentimiento o qué motivación común une toda su diversidad?

P.A: Para mí todo es lo mismo, es decir, digamos para mí la ciencia política fue motivado porque primero quería ser militar y termine mi bachillerato en una escuela militar preparatoria del ejercito de los EE.UU, mis compañeros casi todos murieron en Vietnam, yo tome la opción de regresar a Colombia, estaba comenzando esa guerra que yo en ese momento no entendía bien pero sabía que era algo que no me correspondía a mí. No tenía ninguna formación política, yo era un niño burgués que crecí dentro de la abundancia en un hogar muy conflictivo, nunca tuve necesidades, tuve una niñez bastante feliz y hasta cierto punto aventurera porque mi madre fue la primera mujer piloto en Colombia, yo volaba con ella, una vez tuvimos un accidente. Mi papá era un aventurero espantoso, tuvieron unos conflictos impresionantes entre ellos, todo eso me toco de niño, pero no me dejo ningún problema. Y no tenía ninguna formación política, pero yo entendía que lo que estaba pasando en Vietnam como que era algo tan ajeno que si yo sigo la carrera militar voy a parar allá y eso es algo que yo ni siquiera entiendo que estaba pasando allá, regrese a Colombia y perdí todos los privilegios que tenía en los E.E.U.U., perdí la residencia, perdí la posibilidad de la ciudadanía, todo y me regresé. Tal vez como una secuela de eso y de la formación militar, que recibí una magnifica formación porque eso siempre lo reconozco, comencé a aprender sobre literatura inglesa, norteamericana, historia, etc., la disciplina militar, todo lo que eso implica, tras de que uno tiene una buena formación familiar, eso la complementó.

Yo soy muy disciplinado, muy estricto. Entonces llegue aquí y manifesté mi deseo de irme a estudiar, teníamos los medios para hacerlo, mi familia tenía el dinero necesario, y entonces, mi abuela (abuela materna) que era una mujer sumamente inteligente, dijo “bueno, Patricia (hermana de Pedro Alcántara) quiere estudiar ballet”, ella ya estudiaba ballet en la ciudad de Cali en el año 1959, “la niña quiere estudiar ballet y Pedro quiere estudiar ciencia política a

parte de sus inclinaciones artísticas, vámonos para Italia”, además, que mi abuela había viajado muchísimo porque mi abuelo materno era un comerciante sumamente exitoso, fue uno de los pioneros de la industria editorial en el suroccidente del país, también estuvo involucrado en el servicio diplomático y en la política, fue gobernador del Cauca, alcalde de Popayán en la época de Eduardo Santos y fue diplomático en Europa, entonces mi abuela estaba muy acostumbrada a los viajes, hablaba varios idiomas y le encantaba viajar. Como había los medios económicos pues ella le dijo a mi mamá: “Pues vámonos con este par de muchachitos para Europa a ver qué pasa, que la niña siga con su ballet y el niño entre a la universidad” por lo que nos fuimos mi mamá, mi abuela, mi hermana y yo, mi mamá ya estaba liberada de todos sus hombres. Yo de chiquito tuve muchos papás. Mi hermana entró a un colegio de monjas y simultáneamente, a una escuela de ballet, y yo entre a la Universidad Prodeo, una universidad católica, aunque el catolicismo no fue algo notorio en la familia porque nunca fuimos religiosos, pero no recuerdo el por qué elegí esa universidad y comencé a estudiar ciencias políticas, me iba vestido con saco y corbata a la universidad por cómo era la universidad y por la ciencia política. Simultáneamente, yo le coqueteaba a la Academia de Bellas Artes, yo pasaba por ahí y veía los planes de estudio, entonces comenzó ese dilema, primero dejar el camino militar, totalmente, y sin saber realmente qué quería.

A.G: Pero a mí no me queda claro, en ¿qué momento decidió estudiar ciencias políticas?

P.A: Como una consecuencia de la Escuela Militar, yo no sé qué estaba pasando, yo quería saber que estaba pasando en el mundo.

A.G: ¿Pero tiene algo que ver el hecho de que su familia se haya rodeado del poder?

P.A: No, yo nunca sentí que mi familia fuera una familia de poder porque mi abuelito era un empresario editorial, un hombre de origen campesino que se había hecho a punta de esfuerzo. Mi abuelito Teófilo era un hombre de Miranda, Cauca y se hizo a punta de esfuerzo y fue considerado uno de los editores más importantes del país, ya en los años treinta, se imprimía libros para colegios, formas continuas, comenzó con una imprenta pequeña que luego se convirtió en la editorial América, que fue una inmensa editorial anterior a Carvajal. Todo mi interés en la gráfica viene desde esa imprenta porque yo de chiquito me la pasaba allá y los operarios me enseñaban todo, entonces yo de chiquito ya me sabía cómo era el oficio de impresión. Entonces el poder en esa región era de los dueños de la tierra, el verdadero poder

y sigue siéndolo. Mi abuelito era de la industria editorial de la época, en mi casa solo había libros, obras de arte, etc., era otro mundo. Mi abuelito tenía varios amigos intelectuales, el maestro Guillermo Valencia vivía metido en la casa porque era muy amigo de él. El maestro Baldomero Sanín Cano era amigo de mi abuelito, entonces el ambiente de mi familia era más de intelectuales más que de poder. Yo nunca sentí que nosotros tuviéramos poder, sentí que estábamos rodeado de inteligencia y de arte. Mi abuelo era coleccionista de arte colonial y de arte contemporáneo de ese momento.

En la escuela militar yo quería saber qué estaba pasando, es decir en qué mundo vivo yo, en qué mundo estoy. Además, yo había recibido una formación bastante extranjerizante, porque mi mamá fue una de las que fundó el Colegio Bolívar en Cali. Contra viento y marea un grupo de señoras fundaron ese colegio para que los niños aprendiera otro idioma y estudiaran con mujeres, era un colegio mixto, en esa época era inconcebible, por lo que para mí era un gran privilegio. Después, cuando era peladito estuve como cuatro años en los EE.UU, volvía acá por periodos muy cortos hasta que ya finalice todo el tema de la escuela militar, entonces para mí la cultura colombiana era lo que yo había recibido en mi casa, yo no conocía mayor cosa ni la estructura social del país, tal vez, después de la carrera militar fue que me hizo que me motivara a estudiar ciencia política. Pero el coqueteo con la Academia de Bellas Artes en Roma se comenzó a profundizar y llego un momento que le dije a mi abuela y a mi mamá “me voy de la universidad Prodeo, me voy para la Academia Nacional de Bellas Artes”. La academia tenía una cosa muy interesante que se llamaba “La Escuela Libre” donde personas que estuvieran haciendo otras carreras podían asistir ahí si les interesaba el arte, entonces yo comencé a asistir a esa escuela y era gratis. Comencé a asistir a la escuela libre, simultáneamente a la Universidad hasta que la Escuela Libre me capturo del todo, es decir, yo pintaba de niño, entonces me sentí liberado de la carrera que estaba haciendo, y en la Academia aprendí más que en la Universidad, si hubiera continuado la carrera de ciencia política.

Después de ese curso introductorio de la escuela libre, se daba cuenta si realmente uno podía o no seguir en la Academia y el sistema era excelente, porque era la posibilidad de que uno mismo se diera cuenta que uno tenía las aptitudes, que los maestros se dieran cuenta y pudieran seleccionar aquellos que si pudieran ingresar a la academia. Entonces ingrese a la

academia, se dieron cuenta que este muchacho colombiano de 18 años paso los exámenes. Ya allí (academia) pude tener contacto con muchas cosas: contacto con la escenografía, con el cine; en esa época y en esa academia, la gente que estaba interesada en muchas cosas comenzaba su primer año juntos, personas que estaban interesadas en las artes plásticas, arquitectura, en el cine, varias carreras en ese periodo; entonces yo comencé a tener contacto con cosas más allá de lo que me interesara más allá del dibujo, la pintura, la gráfica. La academia tenía un convenio con un cine donde presentaban lo mejor de esa época, comencé a tener contacto con todo el pensamiento político, obviamente la academia era un hervidero de la izquierda y había muchísima influencia del partido comunista italiano en la academia (Dentro del estudiantado y el profesorado), también había una influencia del movimiento existencialista, había influencias literarias, políticas, artísticas. A mí me toco estudiar con unos maestros extraordinarios y eso me fue moldeando mucho más, por eso te decía que ese contacto con la academia que uno recibía era mucho más importante que lo que recibía en la universidad.

Se me comenzó a abrir el mundo, además, el impacto de la cultura italiana, el inmenso peso del renacimiento italiano, eso lo marca a uno definitivamente y comenzar a conocer otros movimientos artísticos, todo lo que estaba pasando en España, en Alemania. A diferencia nuestra que este era un país absolutamente cerrado y nosotros no sabíamos que estaba pasando en ninguna parte, totalmente cerrado, allá si se sabía que estaba pasando en todas partes. Como por ejemplo las grandes polémicas del realismo socialista versus todos los que se oponían a este realismo, como los mismos comunistas italianos que se oponían a las teorías e ideas de los comunistas soviéticos frente al arte y la cultura, todo eso lo comenzaba a marcar a uno, es decir, fue cuando me di cuenta que el movimiento comunista no era hegemónico, que habían distintas formas de ver las cosas. Pero el hecho de haber recibido de tan temprano influencia de tantos aspectos de la cultura, creo yo que fue lo que me llevo a considerar todo como una sola cosa, por eso he creado tanta escenografía, por eso he trabajado en cine, por eso he hecho tanta gestión cultural, he apoyado tantos proyectos culturales en el país, por eso he estado vinculado en diferentes temas de cultura, solo me falta ser músico y eso que lo practique y tuve un grupo en Italia en un local nocturno, además, porque en mi casa desde niño se escuchaba música, me despertaban con Vivaldi, todo lo que fuera arte nos lo fomentaban, teníamos piano, equipo de sonido, aprendí a tocar ciertos instrumentos como el

acordeón que me lo enseñó el maestro León J. Simar, un gran compositor Belga que vivió unos años en Colombia. No era usual en la burguesía caleña el tema del arte y lo cultural en esa época, pero mi madre se movía en un círculo social muy fuera de lo común, pues tan fuera de lo común que fundaron un colegio bilingüe. Entonces eran algunas familias ricas que conocían el mundo, que hablaban otros idiomas, que habían viajado y esas eran las pocas en comparación con la sociedad cerrada, conservadora, latifundista que había en la ciudad. Y otra gran ventaja fue que no había educación religiosa, desde que era niño salía con otros niños que eran judíos o de origen, niños que llegaban de E.E.U.U., hijos de familias gringas que venían en esa época de la industria en Cali que los mandaron inmediatamente a un colegio que les enseñaba inglés, entonces eran personas totalmente abiertas. Eso fue importantísimo porque le crea a uno otra forma de ver y respetar a los demás y sus ideas, entonces eso en la formación de un niño es fundamental y de estar con niñas.

A.G: Usted ha mostrado interés por la ancestralidad, por los mitos y valores autóctonos ¿cuál es la relación que guarda el arte (su arte) con la memoria?

P.A: Es algo sobre lo que no había reflexionado, me parece que nosotros debemos saber quiénes somos, de dónde venimos y para dónde vamos, porque somos una cultura y una raza en formación, somos una raza que no está totalmente conformada todavía como raza. Es decir, es imposible hablar de una raza latinoamericana, pero en este país, es uno de los países latinoamericanos en el cual se puede decir que se evidencia muchísimo más la mezcla tri étnica, en Colombia es muy fuerte y ha sido muy acelerada. Lo del componente europeo no solo racial sino cultural como lo es el español y los componentes africano e indígena en nuestro país y en la región del Valle del Cauca, donde se ha dado una celeridad se ha producido la fusión de las razas y de las culturas. Hay sitios en Colombia en donde no se ha producido, en Antioquia es muy difícil, en el altiplano andino es más complejo todavía, pero aquí ha habido una gran fusión y eso le da una gran fuerza a las expresiones culturales de esta región. Entonces en muchas épocas de mi obra he querido mostrar a “Los Ancestros”. Un lector cuidadoso de “Los Ancestros” ahí va a encontrar todo: la estatuaria africana, la simbología del diseño precolombino, el respaldo de la pintura del renacimiento, de la pintura española. Una persona que las observe con gran interés y que tenga ese bagaje se da cuenta, por lo que siempre me ha preocupado recordar quiénes somos y ese es un problema gravísimo

de la juventud, lo cual es una falla en la estructura de la educación artística porque la gente no sabe quién es ni para donde van ni para donde vienen, todo es una cosa inmediata, no hay un sentido y conciencia histórica ni una mirada clara hacia el futuro como base de esa conciencia.

-A.G: Usted ha tocado un tema muy importante, ¿Cree que nosotros como colombianos tenemos una historia e identidad nacional?

P.A: Se está construyendo, es decir es una historia muy reciente, qué son 500 años en la historia de la humanidad, nada. Por eso es que somos una raza y una cultura en formación, la identidad nacional no se ha terminado de estructurar y tardará mucho tiempo. Ya hay muchas cosas que salen como la extrema violencia de este país, pero no tenemos una cultura colombiana.

-A.G: Y la extrema violencia que usted llama, ¿cree que moldea la historia e identidad?

P.A: Moldea negativamente la conciencia y la estructura mental de las comunidades.

A. G: Por mucho tiempo y gracias a un libro muy famoso llamado “*Arte y violencia en Colombia desde 1948*”, empezamos a hablar de una propuesta de periodización del conflicto armado en el arte, por ejemplo, según ese libro usted haría parte de un periodo llamado “Arte subversivo” con obras como “Retrato de un guerrero”, “Tus sueños no tendrán fronteras”, “Otra mano empuña tus armas” o “El martirio agiganta a los hombres raíz” ¿considera que su obra o alguna parte de ella puede ser catalogada como arte subversivo? ¿era ese el propósito?

P.A: Si catalogáramos esa obra como arte subversivo habría que catalogar el 90% de lo que se hace hoy como arte subversivo, porque hoy los jóvenes si no están metidos en la antropología y sociología, haciendo todos arte conceptual sobre modelos no artísticos sino de la ciencia sociales, se siente que no está haciendo nada, no se está indagando sobre estos fenómenos, los desaparecidos, los desplazados, entonces se siente que no están haciendo nada porque las circunstancias apremiantes del país han llevado a que aquellos artistas con algo de lucidez trabajen sobre el país que están viviendo. Cuando hablo de lucidez es que son pocos los lucidos, una cantidad de gente perdida viendo a ver que se está haciendo en el

mundo para copiarlo aquí, entonces todo eso podría considerarse subversivo, pero eso no es subversivo, es la realidad del país.

Lo nuestro se podría decir en esa época, el tacharnos de artistas políticos, digamos a mí, Augusto Rendón, Luis Ángel Rengifo, Carlos Granada, Carlos Correa y a Débora Arango, era una manera de marginarnos porque éramos inconvenientes e incómodos en la Colombia de los años 50's, 60's y 70's. Entonces también nos marginó el comercio del arte, el incipiente comercio porque no conveníamos. Había un movimiento artístico bastante formal con grandes artistas y estaba de moda el arte abstracto, aquí tuvimos grandes artistas como Negret, Ramírez Villamizar, entre otros., entonces parecíamos unos jóvenes ahí, pintando unos exabruptos e irreverentes, refiriéndonos a problemas concretos de manera absolutamente irreverente, volviendo un tipo de figuración monstruosa (como nos decían), entonces no éramos convenientes. Se fue formando un movimiento de la nueva figuración americana, que iba desde México hasta Argentina, del cual hicimos e hice parte porque fue un movimiento de una nueva figuración bien fuerte y agresiva pero que se refería al país, a nuestras sociedades, nuestro tiempo, era una obra sumamente contemporánea.

A.G: ¿Cuál era el propósito de esas referencias puntuales en Colombia?

P.A: Pues como un pronunciamiento, una denuncia. Como fijar unos puntos de vista, pero sin ser panfletario.

A.G: ¿Por qué le importa ese “no ser panfletario”?

P. A: Porque si uno se convierte en un artista panfletario está dañando la obra de arte, es como si tú racionalizas totalmente una obra de arte la destruyes. Si uno como artista empieza a explicar su obra de manera racional, la destruye. El arte tiene una gran dosis de irracionalidad y de carga subconsciente, entonces comenzaba a surgir en esos dibujos muchas cosas (dibujos de los 60's y 70's), y en el año 1966 creo que surge “El martirio agiganta a los hombres raíz”, ese cuadro lo pinte para un Salón Panamericano de Pintura en la ciudad de Cali en el cual participaron muchos países de América Latina y la intención mía de ese cuadro prácticamente lo dice el mismo, eran dos cadáveres colgados. Hoy todo el mundo lo hubiera aplaudido, en esa época era una denuncia política total, ese muchacho es un subversivo, las personas de ese entonces decían “miren lo que nos están mostrando”, afortunadamente, el cuadro fue bien recibido y pues el museo de Arte Moderno La Tertulia

me lo compró. Era una serie de cuadros, hechos con materiales muy pobres, tienen unas cartulinas ordinarias, pegadas en triplex y hecho con laca, tinta negra y vinilo, en esa época no se conseguían materiales. Después, conseguí lienzo y los cuadros que le siguieron estaban trabajados sobre ese material. Esos últimos la verdad desconozco donde se encuentran, hay uno identificado que lo tiene un amigo en Bogotá, por ahí me di cuenta de que otra persona tenía otro, pero para mí el más importante fue ese, ya que fue el mejor resuelto en términos artísticos, por su composición, estructura, lo que el cuadro dice, el personaje que está en la ventana mirando a los cadáveres. El nombre se lo puse porque para mí esos eran “hombres raíces” como campesinos, como hombres elementales, el martirio agiganta a esos dos personajes por más martirizados que estén van a crecer y algún día serán más importantes, esa es como la intención.

A.G: ¿Cómo fue el proceso de creación de la obra “El martirio agiganta a los hombres raíz”? ¿cuánto tiempo tardó?

P. A: Me tocó restaurarla, ya estando en manos del museo porque estaba en muy mal estado por la pobreza de los materiales.

A.G: Como colombianos estamos llenos de imágenes violentas de masacres, magnicidios, secuestros, atentados, etc., parece que tenemos que hacer un esfuerzo enorme para buscar en un mar de imágenes, que en muchos casos se desfiguran y son difíciles de captar. Quisiera preguntarle ¿cuál era la imagen de violencia que tenía en la obra “El martirio agiganta a los hombres raíz”?

P.A: No es porque yo hubiera visto una imagen que me ayudara a crear esa imagen, eso venía de la influencia del renacimiento italiano, en la pintura renacentista europea en general hay muchísima referencia al tema del martirio, fundamentalmente de carácter religioso, hay algunos artistas que trabajaron el tema surrealista del martirio y la violencia, en la edad media, después reflejada en la época del renacimiento, entonces el cuadro viene influido y esto es algo que es muy difícil de determinar al verlo porque viene influido por un gran dibujante del renacimiento italiano y creo yo que en mi inconsciente traía una serie de imágenes que me llevaron por esa influencia hacer ese cuadro, y porque en ese momento había una gran situación de violencia en nuestro país, por lo que me llevo a pronunciarme y

dar mi punto de vista, siendo una obra que no es para nada panfletaria, yo la considero una obra muy importante durante mi trabajo.

A.G: ¿Cómo se ha transformado esa imagen con respecto a la actualidad?

P.A: De esa obra surgieron una serie completa, parte de los cuadros grandes después en 1967 surgió una serie que se llamó “Los testimonios”, esa serie fue consecuencia de ese cuadro, aunque fueron obras más pequeñas puro dibujo, posteriormente surge retratos de “Así son los héroes”, “Guerreros”, todo eso que está plasmado en el libro, entonces hay una transformación temática y técnica pero siempre hay un subfondo igual de “¿Quiénes son los héroes? ¿Quiénes son los guerreros?”, gente anónima que trabaja o lucha por una sociedad mejor sin ninguna demagogia, ninguna voluntad de proselitismo político, aunque en ese momento yo ya hacia parte del partido comunista pero no tenía algún fin de proselitismo y la verdad nunca la tendré. Porque la verdad eso lo aprendí en Italia donde uno se daba cuenta de los inmensos errores que se estaban cometiendo en la Unión Soviética con las teorías Proletkult, que obviamente todos los partidos comunistas del mundo habían heredado eso, todos sufrían de esa misma enfermedad que todos los artistas eran un apéndice para ayudar a la lucha de propaganda y que teníamos que estar al servicio del proletariado, todo eso para mí no tenía sentido, el arte está por encima de todo eso. También lo sufrí dentro de mi partido, porque yo era una persona con una mentalidad totalmente abierta que toda la izquierda sufría de un gran dogmatismo y de un inmenso sectarismo, todos nos odiábamos entre nosotros, eso era absurdo, entonces yo era un personaje totalmente raro, sin embargo, llegué a ser senador de la República.

A.G: ¿Cuál es la construcción social que hay detrás de los personajes, usted hablaba de unos campesinos? ¿Quiénes son? ¿Cómo los identifica?

P.A: No, es muy difícil responderte porque como te decía, mi intención no es hacer un proselitismo político sino sentar una posición, al hacer uno una composición, uno no está totalmente metido dentro de la estructura de la obra sin pensar en que si ponga más o ponga menos el significado va a cambiar. Entonces para mí eran dos formas y una forma pequeña central, esa última fue la parte final que realicé porque pensé que tenía que haber alguien que lo estuviera viendo pasando, entonces aparece una cara de una niña, niño o mujer viendo qué está pasando, por ejemplo aquí siempre salimos a ver qué está pasando, matan a alguien en

la esquina y todo el mundo va a ver a quién mataron y no decimos nada, solo “mataron a un fulano”, eso es cosa de todos los días. Pero no, obedeció a un concepto plástico, muy preciso, a dos formas y una pequeña forma central. No tenía pretensiones de ser ni más ni menos.

A.G: ¿El carácter de esta obra era de denuncia? El ex director del CNMH Gonzalo Sánchez tiene una teoría y es que, para entonces, no había otra posibilidad más que la denuncia. ¿Usted estaría de acuerdo?

P.A: Si estoy de acuerdo y esa era la intención en “El martirio agiganta a los hombres raíz” y en “Testimonios”. Y esa también fue la intención de Alejandro Obregón al pintar “La violencia”, y él hizo varios cuadros, lo que pasa es que en el tema de la violencia es el más conocido, el de la mujer embarazada muerta por ejemplo, entre otros, en realidad hay varias obras importantes en esa época. La relación de Alejandro y mía fue de una muy buena amistad, y el propósito de él fue ese, de querer denunciar de manera clara lo que estaba ocurriendo, como era un artista de gran trayectoria y nunca había incurrido en ese tema, pues fue muy sorprendente pero aceptado, a diferencia de los artistas que le siguieron.

A.G: Se ha dicho que los estudios sociales tienen su límite en las palabras, sin embargo, las posibilidades performativas del arte nos muestran que la interpretación y análisis de los fenómenos, no terminan en las palabras. ¿Cuál cree que es el aporte de su obra “El martirio agiganta a los hombres raíz” para la conversación sobre la memoria y el olvido del conflicto armado?

P.A: Lo que simboliza realmente, es una especie de tortura sistemática e histórica a la cual hemos sido sometidos.

A.G: Desde otras disciplinas constantemente, le estamos pidiendo al arte un relato histórico unificado, algo que le dé sentido a las violencias que hemos vivido como nación. ¿Usted cree que el arte puede tener esa pretensión?

P.A: Si, sobre todo el teatro y el cine. El teatro lo ha venido demostrando desde hace mucho tiempo, no el teatro comercial, me refiero a grupos como La Candelaria o el TEC hace muchos años. El teatro lo ha venido haciendo con mucha efectividad y ha venido creando un público muy consciente de los problemas. Me refiero a la Candelaria porque he trabajado mucho más tiempo con ellos en temas de escenografía, creo que el teatro La Candelaria ha

dado una inmensa contribución, en ese sentido. Y hoy el cine, se está haciendo una contribución a esclarecer los problemas, a que la gente entienda y vea los problemas, que se puedan digerir, más que las artes plásticas. Me parece que en estos momentos el teatro y el cine son las dos más grandes manifestaciones que en ese sentido nos está ayudando, pues las artes plásticas están haciendo punto pero nosotros somos más críticos, por ejemplo la obra de Doris Salcedo que es una gran artista para mí pero para el público en general es más fácil entender una película que el piso que Salcedo hizo en la Casa de la Memoria, es mucho más encerrado.

A.G: ¿Por qué esa dificultad de la plástica?

P.A: No, es que los artistas tenemos un discurso mucho más privado y hoy en día hay formas del arte conceptual que hay que explicar, no ver sino explicar. Para que la gente con la explicación aprenda a ver hasta donde ha entendido lo que se le está mostrando. El cuadro mío al que tú te refieres, uno ve el asunto allí, yo no tengo que explicar nada, no tengo que poner una carreta teórica al lado, que es lo que se hace hoy explicar de manera teórica para que la gente lo lea y después mire el cuadro para que logre entender el significado, sin eso es algo muy simple. ¿Por qué se justifica? Porque está en un museo, si estuviera en una casa común y corriente ese cuadro se le da otro significado, por lo que la presencia en un museo lo justifica, pero de manera falsa y además, con un gran letrero con un texto que algunas veces ni se entiende el porqué de la obra.

A.G: ¿Usted cree que el arte colombiano está despolitizado?

P.A: No, en estos momentos el arte en Colombia no está despolitizado. Me parece que hay unos artistas totalmente brillantes, como por ejemplo la fotógrafa Erika Diettes, la obra de Doris Salcedo y de Oscar Muñoz, hay grandes artistas en Colombia en estos momentos, que yo diría que sí están politizados. Están dando un testimonio muy fuerte, muy valioso y muy valiente sobre lo que está pasando en el país. Inclusive hay artistas que no son tan relevantes con estos, está el artista Echavarría, que es artista gráfico, fotógrafo, que ha hecho unos trabajos muy interesantes sobre los cementerios, lapidas, etc., por lo que hay un alto nivel de politización, lo que pasa es que hay mucha gente perdida, no tienen idea de lo que están haciendo, por eso te hablaba que hay personas lucidas y sabe lo que está haciendo pero la mayor parte de estos jóvenes artistas no saben lo que hacen.

A.G: Me gustaría saber con qué elementos valiosos se quedó después de participar en la política en los años 80's

P.A: La forma en que el poder tuerce a la gente, el poder corrompe. Aun cuotas pequeñas de poder dentro de una sociedad que aplaude la corrupción y la premia, aprendí muy bien como es el funcionamiento interno de la política en Colombia y como era a nivel muy profundo el funcionamiento de la política dentro de la propia izquierda. Y la incomprensión desde nuestro propio movimiento, de lo que se estaba haciendo, las luchas internas dentro de la izquierda, no solo poniendo el arte aparte, sino la inmensa confusión que existe entre la lucha por la democracia a través de distintas formas, yo dentro del movimiento me opuse al movimiento armado y eso me causo inmensos problemas porque siempre hay sectores que se prestan para la lucha civilizada, la lucha a través de las instituciones que existen tratando de reformar las mismas instituciones y aquellos que siguen creyendo en la lucha armada pero que, en apariencia también están trabajando por las vías democráticas. Eso fue uno de los peores problemas que pudimos tener dentro de la Unión Patriótica, dentro del partido y que va a seguir teniendo la izquierda colombiana por mucho tiempo. No aprendemos de la historia, somos un país inculto políticamente, aquí no hay lugar para la social-democracia, somos incapaces de entenderla.

Anexo 2

Entrevista a Óscar Muñoz

A.G: En Interiores (1976-1981) Inquilinatos (1985-1986) y Cortina de baño estaba muy presente el tema urbano y las transformaciones de la ciudad que tenían lugar por esos años, en El juego de las probabilidades usted puso como protagonista la evolución de la técnica en la fotografía, ¿Cómo ocurre el tránsito hacia Narciso (2001-2002), Biografías (2002), Re/trato (2003) y Proyecto para un memorial (2005)?

O.M: Son reflexiones acerca del acto de dibujar. Es una búsqueda expresiva de los materiales como el papel, el grafito y el carbón que constantemente utilizo. En Cortinas de baño trabajo la imagen líquida y ésta deja un rastro de su presencia, en Narcisos la imagen está allí. Los Narcisos los realizo en unas cubetas con agua y diversos fondos de papel. Mediante un tamiz

en la que está impresa mi imagen paso carboncillo, ésta queda sobre la superficie del agua que va evaporándose durante el tiempo y el polvo queda adherido al fondo. Así que el proceso se convierte en la obra misma y lo que resulta al final es el paso del tiempo, la evaporación del agua y la imagen transformada por los accidentes que pueden ocurrir durante el proceso. Estos tres momentos del proceso; el momento que el polvo toca el agua y se convierte en imagen, los cambios que sufren durante la evaporación y cuando finalmente el polvo se adhiere al fondo, aluden para mí a tres momentos que son la creación, la vida y la muerte. Paradójicamente se invierte la idea del retrato como un medio que eterniza un instante que no se repite. Es un proceso del deterioro y cambio.

A.G: A propósito de “protografías”, María Wills le hizo una entrevista en la que usted menciona el carácter político del movimiento artístico en Cali en los setenta. En esa entrevista usted reconoció que había sido influenciado por la efervescencia social y cultural del momento. ¿Cuál era su posición política entonces y cómo se han transformado sus posiciones alrededor de la vida social y política en la actualidad?

O.M: Frente a posiciones políticas siempre pueden haber cambios. No he sido activista ni pertenezco a ningún movimiento político, pero mis posiciones políticas están más con las ideas de la izquierda que de la derecha.

A.G: En su trayectoria como artista ha empleado una diversidad de técnicas. Usted dijo en esa misma entrevista que “Tal vez una constante de mis procesos ha sido que, aunque cambie de materiales y experimente con otros nuevos, sigo haciendo lo mismo, son las mismas preocupaciones fundamentales... me interesa el instante y los procesos que se dan para que una imagen pueda consolidarse, o no, en la memoria” ¿Podría hablarnos de cómo cree que funciona la memoria o su memoria?

O.M: En mi trabajo hay un interés y una constante investigación por el proceso de fijación o no de la imagen en la memoria. El mecanismo que actúa sobre la memoria es el tiempo. Trato de hacer ver lo efímero, la fugacidad de las imágenes en el tiempo y en la memoria.

A.G: Sobre la temporalidad y la memoria, en su obra “Proyecto para un memorial” (2005) en el que pinta un retrato con agua en el asfalto y se repite una y otra vez. Cada vez que parece completarse la imagen, la porosidad del asfalto y la densidad del agua hacen que sea imposible que esto suceda, teniendo que empezar de nuevo y, sin embargo, la imagen no se

desvanece por completo. La filósofa María del Rosario Acosta en su trabajo, sugiere que su obra se sitúa entre el testimonio y la imposibilidad de la memoria, que evoca lo inolvidable, la resistencia que habita entre esa fragilidad de la memoria y la tensión entre lo que recordamos y lo que olvidamos. ¿Está de acuerdo con esta interpretación? ¿En dónde reside la imposibilidad de la memoria en su obra?

O.M: Pienso que es un diálogo entre permanencia y desaparición de la imagen, entre memoria y olvido. Igual que la vida que en ningún caso es permanente, las imágenes fluyen, se disuelven y no se fijan. Es una tensión entre la inmovilidad y el flujo. La fijación y la impermanencia.

A.G: El arte colombiano ha sido receptor de una demanda del mundo académico sobre la pretensión de relato histórico integrador ¿cree usted que el arte al mostrar las transformaciones de los elementos en disputa y los diferentes actores, puede tener esa capacidad? ¿A quiénes les habla en su obra?

O.M: El arte tiene la capacidad de manifestar ideas, de señalar realidades y problemáticas de una sociedad. Y eso trato de manifestar. No hacia un grupo específico sino hacia la sociedad misma.

A.G: En algunas ocasiones usted ha hecho énfasis en que los retratos que reproduce en sus obras no necesariamente corresponden a víctimas de la violencia. ¿Son los espectadores quienes le han asignado esa categoría?

O.M: Posiblemente, es una de tantas lecturas, pero no es la única.

A.G: ¿Cuál es la construcción social (si la hay) que hay detrás de los retratos? ¿Quiénes son? ¿Cómo los identifica?

O.M: Durante muchos años coleccioné retratos de personas muertas o desaparecidas que salían en los obituarios de los periódicos. Estos retratos usualmente aparecen solo un día y después pasan al olvido, nunca más se recuerdan.

A.G: En sus obras se puede percibir una interrupción de la linealidad histórica, entendida como una historia que inicia, tiene un desarrollo y concluye quedándose en el pasado ¿Qué peso tiene el presente dentro de la memoria o lo “inmemorial” en su obra?

O.M: En mi trabajo las imágenes son frágiles, no logran fijarse, a veces dejan huella, otras sobreviven con dificultad en este mundo abarrotado de estímulos. Trabajo el concepto de imagen como huella, como rastro y como sedimento. En mi trabajo la imagen se fija (o se des-fija), sobre diferentes soportes como metáfora sobre cómo se construyen las imágenes fijas, cómo se materializan en nuestra memoria.