

# CONVERSATORIOS

## DE ARTE Y DDHH

BOLETÍN  
N.º 2

ISSN 2389-7937



Trujillo es un municipio ubicado en el noroccidente del departamento del Valle del Cauca, en Colombia.

Entre 1988 y 1994 sufrió, junto con las aledañas poblaciones de Bolívar y Riofrío, graves y masivas violaciones a los derechos humanos, como torturas, desaparición forzada y el asesinato de 342 personas, incluyendo al padre Tiberio Fernández, líder de la comunidad.

Estos tristes acontecimientos, conocidos como *La Masacre de Trujillo*, fueron recogidos en el año 2008 en el primer Informe de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, publicado en el libro *Trujillo, una tragedia que no cesa*.

A instancias de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos se creó la Comisión de Investigación de los Sucesos Violentos de Trujillo, cuyo informe del 31 de enero de 1995 permitió que el entonces Presidente de la República, Ernesto Samper, reconociera la responsabilidad del Estado colombiano en la tragedia. Esta manifestación pública motivó intensos procesos de memoria, especialmente simbolizados en el Parque Monumento de Trujillo.

En el año 2013, un grupo de la línea de investigación "Derechos culturales: derecho, arte y cultura", del Departamento de Derecho Constitucional de la Universidad Externado de Colombia, visitó el Parque Monumento y se encontró con murales, tejidos, música y otras manifestaciones culturales que reflejan una comunidad creativa, amable y resistente. Esta experiencia ha inspirado el diseño del 2.º *Boletín de Arte y Derechos Humanos*, que quiere ser un homenaje a las víctimas de esta población.



### **Entidad organizadora del proyecto**

Universidad Externado de Colombia

Departamento de Derecho Constitucional

Directora: Magdalena Correa Henao

Línea de Investigación: "Derechos Culturales: Derecho, Arte y Cultura"

Directora General y Coordinadora: Yolanda Sierra León

### **Colaboración**

Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de Bogotá

### **Comité técnico**

Directora General: Yolanda Sierra León

Coordinadora General y Moderadora: Alejandra Gaviria Serna

Asistente de Investigación y Relatora: Valentina Ordóñez Narváez

Asistente de Investigación, redacción y edición: Sara del Mar Castiblanco Castro

### **Expositores y editores**

Luis Eslava, Jimena Sierra, Adriana Camelo, Fanny Kuiru, Liliana Ávila, Alexandra Castro, Oriellys Simanca, María José Almarales, Luis Fernando Arenas, Luisa Fernanda Sánchez, Cristina Fiegueroa, Óscar Moreno, Juan Manuel Echavarría, Constanza Ramírez, César Muñoz, Lina Moreno, Daniel Millares, Lucas Ospina, Camilo González, Nicolás Montero, María Margarita Malagón

### **Pauta editorial**

Laura Oliveros

2

# CONVERSATORIOS DE ARTE Y DDHH

© 2016, UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA  
Calle 12 n.º 1-17 este, Bogotá  
Teléfono (57-1) 342 02 88  
publicaciones@uexternado.edu.co  
www.uexternado.edu.co

ISSN 2389-7937

Primera edición: mayo de 2016

Composición: Departamento de Publicaciones

Impresión y encuadernación:

Tiraje de 1 a 1.000 ejemplares

Impreso en Colombia

*Printed in Colombia*

Prohibida la reproducción impresa o electrónica total o parcial de esta obra, sin autorización expresa y por escrito del Departamento de Publicaciones de la Universidad Externado de Colombia. Las opiniones expresadas en esta obra son responsabilidad de los autores.

# Contenido

## Presentación

*Yolanda Sierra León y Alejandra Gaviria Serna* 9

## Conversatorio n.º 1

**El arte: entre lo doméstico y lo internacional** 11

*Luis Eslava*

## Conversatorio n.º 2

**El arte: un puente para la empatía y los derechos humanos** 21

*Jimena Sierra y Adriana Camelo*

Exposición n.º 1. Jimena Sierra 21

Exposición n.º 2. Adriana Camelo 26

## Conversatorio n.º 3

**Reparación simbólica: pueblos indígenas y afrodescendientes.  
Reflexiones para comprender la dimensión de los daños  
y las medidas de reparación** 40

*Fany Kuiru y Liliana Ávila*

Exposición n.º 1: Fanny Kuiru. *Los elementos sagrados para la vida y resistencia del pueblo Uitoto. Mooma ka+ iya Jibina, d+ona, farekaj+, ka+comuiyena, ka+ ma+riyena. (Uitoto)* 40

Exposición n.º 2: Liliana Ávila. <i>Reparación simbólica a pueblos indígenas y comunidades afrodescendientes en la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Reflexiones para comprender la dimensión de los daños y las medidas de reparación</i>	45
<b>Conversatorio n.º 4</b>	
<b>Migrantes y reparación simbólica: miradas desde el arte y la memoria histórica</b>	<b>53</b>
<i>Alexandra Castro y Oriellys Simanca</i>	
Exposición n.º 1: Alexandra Castro. <i>El arte: la voz de los migrantes</i>	53
Exposición n.º 2: Oriellys Simanca. <i>La reparación simbólica desde la memoria histórica: retos y perspectivas</i>	58
<b>Conversatorio n.º 5</b>	
<b>La reparación simbólica y el patrimonio cultural: preguntas y perspectivas</b>	<b>70</b>
<i>María José Almarales, Luisa Sánchez y Luis Fernando Arenas</i>	
<b>Conversatorio n.º 6</b>	
<b>Reparación simbólica: procesos artísticos y pedagógicos en escenarios sociales</b>	<b>92</b>
<i>Cristina Figueroa Palau y Óscar Moreno Escárraga</i>	
<b>Conversatorio n.º 7</b>	
<b>Arte y desaparición forzada: diálogo entre artistas, familiares y organizaciones de detenidos desaparecidos</b>	<b>113</b>
<i>Juan Manuel Echavarría, César Muñoz y Constanza Ramírez</i>	
Exposición n.º 1. Juan Manuel Echavarría – <i>Réquiem NN</i>	114
Exposición n.º 2. César Muñoz - <i>Partes</i>	118
Exposición n.º 3. Constanza Ramírez Molano - <i>Doble Oficio por la Entrega Digna</i>	122

<b>Conversatorio n.º 8</b>	
<b>Medidas de satisfacción, cultura y justicia transicional: avances y desafíos en su exigibilidad judicial y administrativa</b>	<b>131</b>
<i>Lina María Moreno y Daniel Millares</i>	
Exposición n.º 1. Lina María Moreno	131
Exposición n.º 2. Daniel Millares	141
<b>Conversatorio n.º 9</b>	
<b>Arte, dolor y mercado</b>	<b>146</b>
<i>Lucas Ospina</i>	
<b>Conversatorio n.º 10</b>	
<b>Arte en medio y en el posconflicto</b>	<b>163</b>
<i>Camilo González Posso y Nicolás Montero</i>	
Exposición n.º 1. Camilo González Posso	163
Exposición n.º 2. Nicolás Montero	169
<b>Conversatorio n.º 11</b>	
<b>Arte como presencia indéxica.</b>	<b>179</b>
<b>Indicios de y más allá de la violencia</b>	<b>179</b>
Análisis de la obra de Beatriz González, Óscar Muñoz, Doris Salcedo y Clemencia Echeverri. 1980-2014	179
<i>María Margarita Malagón Kurka</i>	
<b>Participantes</b>	<b>197</b>





## Presentación

La presente publicación es fruto del segundo ciclo de conversatorios sobre arte y derechos humanos organizado por la Línea de Investigación de Derecho Constitucional: “Derechos Culturales: Derecho, Arte y Cultura” de la Universidad Externado de Colombia y el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de la Alcaldía Mayor de Bogotá en el año 2014.

En nuestros conversatorios del año 2013 vimos cómo las relaciones entre el arte y el derecho se daban de manera distinta en múltiples ámbitos. Una de las conclusiones importantes es que en dichas relaciones hay tres actores fundamentales por estudiar: en primer lugar están las víctimas que usan el arte y las manifestaciones culturales como medio de denuncia, resistencia, duelo y expresión de necesidades; en segundo lugar se encuentra el Estado, ya sea en un espacio judicial o de políticas públicas, en donde el arte es usado como medio de reparación simbólica al daño causado; y en tercer lugar están los artistas, que indexan, resignifican y reinterpretan los hechos con un lenguaje estético propio de un campo disciplinar.

Aunque estas divisiones tienen muchos matices, fueron fundamentales para comprender mejor el punto de unión entre el derecho, el arte y la cultura, dado que los

jueces y el Estado en general usan cada vez más el arte y las manifestaciones culturales como medio de reparación a las víctimas.

¿Qué cambios conceptuales debe hacer la disciplina jurídica para llevar a buen término sus reparaciones simbólicas? ¿Cuál es el papel del arte en la generación de empatía frente a las víctimas que han sufrido violaciones a los derechos humanos? ¿Cómo incluir efectivamente a minorías étnicas y otros grupos –como los migrantes– en procesos de reparación simbólica? ¿Cuál será el papel del arte en un contexto de posible posconflicto? ¿Cuál es el papel del patrimonio cultural material e inmaterial en los procesos de reparación simbólica?

Estas inquietudes son la línea conductora de este 2.º Boletín de Arte y Derechos Humanos que, como el 1.º, busca divulgar las conversaciones que se dieron entre artistas, víctimas, abogados, jueces e instituciones gubernamentales y no gubernamentales, alrededor de estos interrogantes.

En esta publicación, el lector encontrará las memorias de 11 conversatorios, 17 exposiciones y las intervenciones de los participantes. Al final aparece el listado de los participantes que han hecho posible este proceso, que aspiramos se enriquezca y sea

el inicio de una futura red de interesados y expertos en arte y derechos humanos.

Agradecemos a Luis Eslava, Jimena Sierra, Adriana Camelo, Fanny Kuiru, Liliana Ávila, Alexandra Castro, Oriellys Simanca, María José Almarales, Luis Fernando Arenas, Luisa Fernanda Sánchez, Cristina Figueroa, Óscar Moreno, Juan Manuel Echavarría, Constanza Ramírez, César Muñoz, Lina Moreno, Daniel Millares, Lucas Ospina, Camilo González, Nicolás Montero, María Margarita Malagón.

Un reconocimiento especial a Valentina Ordóñez y Sara del Mar Castiblanco, por el inmenso apoyo intelectual, logístico y humano durante un año de conversaciones.

Reiteramos que esta publicación, como la anterior, es parte de un proceso de largo

aliento, incluyente y participativo, orientado a contribuir al conocimiento sobre la importancia del arte en los procesos de memoria, verdad y reparación.

**Yolanda Sierra León**

*Docente investigadora*

*Departamento de Derecho Constitucional*

*Coordinadora Grupo de Derechos Culturales:*

*Derecho, Arte y Cultura*

*Universidad Externado de Colombia*

**Alejandra Gaviria Serna**

*Coordinadora del Área de Acción*

*Comunicativa y Cultural. Centro de Memoria,*

*Paz y Reconciliación, Alcaldía Mayor*

*de Bogotá*

## Conversatorio n.º 1



12 de noviembre de 2013

### El arte: entre lo doméstico y lo internacional

Luis Eslava\*

#### Introducción

En mi exposición quiero lograr dos objetivos fundamentales:

\* Profesor de la Universidad de Kent; profesor internacional de la Universidad de Melbourne y de la Universidad Externado de Colombia; docente del Instituto de Derecho Global y Políticas Públicas (IGLP) de la Universidad de Harvard.

1. Primero, quiero introducir el uso del arte dentro de la reparación por violaciones a los derechos humanos, desde una perspectiva que sobrepase la dicotomía usual entre lo local y lo internacional, especialmente entre el derecho internacional y el derecho municipal (entendido este como derecho nacional y local).

2. Segundo, quiero invitarlos a pensar en la posibilidad de una relación entre el derecho y la plástica que nos permita entender, de mejor manera, el uso del arte para la reparación a las víctimas de violación a los derechos humanos, particularmente en el contexto latinoamericano.

Para lograr una aproximación más sustancial al derecho en el contexto de la reparación y la memoria no hay otro mecanismo, creo yo, que recurrir a la historia, por ello en mi charla haré un paneo histórico desde el siglo XVI hasta nuestro tiempo.

Entender el derecho y nuestra realidad desde una perspectiva histórica nos invita a adoptar una nueva forma de mirar nuestro entorno. ¿Pero qué significa esta nueva forma de mirar?

Desde mi punto de vista, esta nueva forma de mirar nuestro entorno a partir de una perspectiva histórica implica cuatro elementos que quiero que ustedes tengan en cuenta durante mi charla. Primero, esta nueva forma de mirar implica entender que nuestra realidad y nuestro actuar individual están imbuidos y son productos de un orden global. Segundo, supone reflexionar constantemente sobre

qué voz queremos validar y qué resultado queremos alcanzar con nuestras acciones, especialmente cuando hablamos sobre violación de derechos humanos. Tercero, implica también tener en cuenta que la historia, como la memoria, cambia, muta, que no es una verdad, que es un decir político y un acto jurisdiccional. Cuarto, esta nueva forma de mirar comporta prestar atención constante a la dimensión internacional de nuestro pasado y de nuestro presente, y de todos los momentos de dolor que acompañan la violación de los derechos humanos.

Mi exposición la he dividido en tres partes:

1. Localizando lo internacional.
2. La cara local del derecho internacional.
3. Tres miradas, tres propuestas.

## 1. Localizando lo internacional

La imagen tradicional del derecho internacional nos remite usualmente, por ejemplo, a los cascos azules de la Organización de las Naciones Unidas, a la Corte Penal Internacional o a las decisiones adoptadas en La Haya, o bien a la Asamblea General de las Naciones Unidas. La otra imagen que usualmente se nos viene a la mente cuando hablamos de derecho internacional son las ONGs y sus acciones humanitarias en contextos de guerra, pobreza o conflicto social.

En este contexto el derecho internacional se entiende como algo excepcional e importante. Así, pensamos que el derecho

internacional solo ocurre en espacios pequeños y alejados. Esta imagen del derecho internacional nos remite al famoso grupo de hombres blancos unidos en la firma del Tratado de Westphalia en 1648: el mito fundacional del derecho internacional, que se entiende como el momento donde nace el Estado nacional, y con esto el orden internacional moderno.

Este mito fundacional del derecho internacional, sin embargo, se expande, como se sabe, con el proceso de colonización europea desde el siglo XVI hasta el siglo XX. A comienzos del siglo XX, y en particular al final de la Primera Guerra Mundial, esta visión de “la comunidad internacional” se institucionalizó con la Sociedad de las Naciones y su tecnificación de la discusión colonial. El Imperio Austro-Húngaro, el Imperio Otomano y Alemania perdieron sus colonias durante la guerra, y estas se les entregaron a las potencias ganadoras. Las colonias se entregaron bajo mandatos o protectorados y con la idea de que estas fueran desarrolladas de tal manera que en algún momento pudiesen enfrentarse por ellas mismas a los retos de la “civilización moderna”. En ese momento el objetivo (por lo menos de manera formal) era pasar de un mundo organizado bajo la lógica colonial a un mundo organizado en su totalidad por Estados nacionales.

A finales de la Segunda Guerra Mundial existió un acuerdo implícito y explícito sobre la importancia de acabar con el colonialismo y gobernar las relaciones internacionales

mediante la figura del Estado-nación. En este contexto nace la empresa del desarrollo como una promesa de llevar prosperidad y paz a estos nuevos países independientes en el Sur Global, mediante su vinculación al aparato productivo mundial y al comercio internacional. De esta manera el Plan Marshall, dedicado a reconstruir Europa, se traslada, de una forma u otra, al Tercer Mundo.

Como resultado de este proceso, los Estados nacionales del Sur Global se convierten en las unidades para generar mundo y controlar territorio. No es coincidencia que después de la Segunda Guerra Mundial se prohíba la expansión territorial y emerja en su lugar un nuevo aparato tecnocrático internacional encargado de transformar y mantener en el tiempo y en el espacio los Estados nacionales. Ejemplos de estas instituciones son el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la promesa de organizar el mundo mediante Estados nacionales se expande rápidamente y se cumple. Se forman las Naciones Unidas y, como lo acabamos de ver, las organizaciones surgidas en el marco de los Acuerdos de Bretton Woods. Igualmente aparece una nueva regulación de finanzas, medio ambiente, manejo monetario y movimiento de personas a nivel internacional.

Los tratadistas de derechos internacional usualmente entienden este momento como un nuevo momento (mito) fundacional en esta área

del derecho, gracias al talante reivindicatorio de las promesas imbuidas en estas nuevas instituciones y normas. Por lo menos a nivel formal e institucional pasamos en esta época del periodo colonial (formalmente entendido) a la poscolonia. De esta configuración de hechos surge la expansión de los Estados independientes y el reconocimiento del principio de libre autodeterminación de los pueblos.

El derecho internacional viene así a regular las relaciones entre Estados que se entienden como independientes y separados, promoviendo de esta manera un universalismo particular. El derecho internacional ofrece un modelo poderoso de construcción de mundo, que entiende que nos debemos organizar de acuerdo a naciones separadas, todas ellas involucradas, sin embargo, en un proyecto civilizatorio. El sujeto de la periferia se ha entendido bajo este modelo, usualmente, como exótico y en contraposición a las representaciones de los países del centro, donde se supone que reside la gallardía y el poder económico y de la técnica. Esta idea se movilizó durante todo el proceso colonial. Durante el periodo colonial existió una danza permanente entre lo exótico y el poder civilizatorio del centro. Este proceso se repite hoy, bajo nuevos conceptos e instituciones que vuelven a entender a los Estados nacionales del Sur como sujetos frágiles y que están en la necesidad de ser intervenidos, disciplinados y desarrollados.

En Colombia, por ejemplo, el concepto de desarrollo se cristaliza con Alberto Lleras Camargo (1958-1962) y su plan decenal. Este plan es muy importante, no solo por oficializar a nivel local el lenguaje y el aparato institucional de la idea internacional de desarrollo, sino también por el contexto en el cual emerge y que lo llenó de una energía política (también militar y económica) muy particular. Como se sabe, el plan de Lleras Camargo emerge en el contexto de la Guerra Fría, la Revolución Cubana y la Alianza para el Progreso de J.F. Kennedy.

El índice de Estados fallidos replica hoy en día esta relación centro-periferia. En Colombia tratamos de resarcir esta historia como podemos, pero siempre nos disputamos los primeros puestos de este índice.

## 2. La cara local del derecho internacional

Vivimos de esta manera a nivel global bajo una concepción burguesa de la historia, como la llama Partha Chatterjee. Esta concepción de la historia asume que todos estamos organizados de acuerdo a un estándar universal de progreso, donde hay dos polos: un polo que se conforma por los países desarrollados o de centro, y el otro polo integrado por los países “subdesarrollados” y “atrasados” – tanto en términos culturales como administrativos, económicos y legales. Los desarrollados, se asume, disfrutan de libertad, democracia, prosperidad y seguridad, condiciones que

se entienden ausentes, o en construcción permanente, en el Sur Global.

Uno de los problemas de esta concepción burguesa de la historia es que los países de centro o europeos no son extraños al proceso de desarrollo y modernidad, y por ello se pueden enfrentar a él en sus propios términos. Al fin y al cabo la modernidad y lo que entendemos como desarrollado nació y pertenece a los países de centro. Por otro lado, los países del Sur Global se encuentran relegados cronológicamente, donde el futuro (lo internacional y lo desarrollado) se ve ajeno y excepcional. El Sur se ve, y se entiende a sí mismo, aislado de lo internacional. Siempre en marcha para alcanzar al Norte.

¿Cuál es entonces la forma tradicional de resolver esta distancia entre países desarrollados y no desarrollados? Lo que se asume es que todos somos parte de un colectivo humano, y que existe una dinámica de simpatía, y se cree que el legalismo liberal puede ayudar a cerrar esta brecha entre desarrollados y no desarrollados. Si estas premisas se cumplen, de acuerdo a esta forma de entender el mundo, los Estados poscoloniales y subdesarrollados pueden alcanzar la idea de desarrollado a través de empréstitos e intervenciones técnicas, culturales y legales. Detrás de esta historia y visión del mundo está todo el pensamiento político de Occidente: Thomas Hobbes, las teorías contractualistas, la economía liberal, el proceso de modernización e industrialización

y la expansión de la sociedad de consumo, movilizada por supuesto por la maquinaria del Estado.

En el escudo de Colombia se puede leer, por ejemplo, cómo estas ideas se funden bajo los principios de *libertad y orden*; y de *orden y progreso* en el caso de Brasil; o en el caso de Nigeria: *unidad, fe, paz y progreso*. Todos ellos, países del Sur, anhelan la idea de desarrollo, y la posibilidad de usar el Estado, y su sistema jurídico, como un agente para transformar sus “precarias” realidades internas y con esto alcanzar estándares internacionales de progreso.

¿Cómo debemos entonces observar al derecho internacional teniendo en cuenta estas ideas?

El derecho internacional, como lo vimos, se entiende usualmente como el derecho entre Estados o como un derecho supranacional, dedicado a coordinar o a estar presente en eventos excepcionales. De Hans Kelsen, por lo menos en la visión más angosta de su doctrina, heredamos buena parte de esta forma de ver al derecho internacional. En la pirámide kelseniana, las normas e instituciones del derecho internacional se sitúan en la cúspide, y residen allí para guiar el derecho interno.

La otra forma de entender al derecho internacional, por supuesto, es verlo como inescindible, inseparable de las instituciones y normas nacionales y locales. El derecho internacional, entendido de esta manera, no es solo lo que la doctrina tradicional nos dice que

es “derecho internacional”; es también parte –y opera a través– del derecho constitucional, civil, penal y las instituciones públicas y privadas, organizaciones no gubernamentales, normas jurídicas blandas y duras, y prácticas administrativas locales. Además de ello, el derecho internacional también sostiene y existe en los flujos económicos y culturales contemporáneos, y en nuestras concepciones de espacio y tiempo. Si partimos de este entendimiento del derecho internacional se puede apreciar que no es posible separar lo internacional de lo local.

El mundo globalizado ha creado, como lo dice la UNCTAD, un “*spaghetti bowl*” (un tazón de espagueti) de relaciones globales. En vez de tener un mundo organizado, esquemático, como lo promete la doctrina jurídica internacional, lo que tenemos es un mundo complejo a un nivel extremo.

El trabajo etnográfico de Bronisław Malinowski (1884-1942) nos ofrece, creo yo, una guía para conceptualizar esta complejidad que reside en el seno del derecho internacional, y nos brinda al mismo tiempo luces de cómo podemos reimaginar el derecho internacional en su operación a nivel de nuestro día a día.

En su trabajo *Los argonautas del Pacífico*, publicado en 1922, Malinowski analizó las relaciones e historias de comercio y conexiones intracomunales no tradicionales en las islas Trobriand – una serie de islas cercanas a Nueva Guinea. Malinowski muestra



en su trabajo cómo estas conexiones e intercambios, que implicaban viajes enormes por el mar, estaban organizados alrededor del trueque de unas conchas especiales, que aun cuando estaban llenas de significado social, carecían de un valor monetario como tal. Para los primeros colonizadores blancos estos intercambios eran testimonio del atraso cultural de estas comunidades. Para ellos representaban un acto estúpido, donde se arriesgaba la vida sin sentido. Malinowski mostró en su trabajo, sin embargo, que a través de dichos intercambios los habitantes de estas islas construían su mundo, a nivel colectivo y material.

La conclusión a la que llega Malinowski es que el intercambio de estas conchas formaba, y que estas conchas contenían en sí mismas, un “derecho internacional primitivo”, el cual regulaba un mundo riquísimo y particular – como el nuestro, podríamos decir. A diferencia de Kelsen, la lectura de Malinowski nos permite entender que el derecho internacional funciona, al fin de cuentas, de una manera horizontal, no solo en las islas Trobriand, sino a través del mundo y en todas los intercambios que realizamos. En términos jurisprudenciales, Malinowski nos da luces para entender el derecho internacional como un sistema no vertical, el cual está implicado en cada una de nuestras acciones y en el mundo material en el que existimos. En nuestro caso, sin embargo, el dilema es entender cómo esta horizontalidad del derecho internacional opera

mano a mano con el funcionamiento oficial del mismo, el cual continúa siendo vertical, jerarquizado, y basado en una separación entre lo internacional y lo local.

### 3. Tres miradas, tres respuestas

Me gustaría ahora delinear tres formas distintas de mirar y responder (a través del arte) al mundo de acuerdo a la lectura, histórica y socio-antropológica, que acabo de ofrecer del derecho internacional y su relación con lo local.

Estas miradas (estas formas de entender una nueva relación entre el derecho y la plasticidad) están encaminadas a esclarecer distintos modos para repensar cómo usar el arte para la reparación de las víctimas que han sufrido la violación de sus derechos humanos. Como lo mencioné al principio, mi discusión está enfocada en el contexto latinoamericano.

La primera línea de aproximación que me gustaría presentar parte de la necesidad básica de acoger una *nueva sensibilidad jurisprudencial* que nos permita sobrepasar la dicotomía entre lo local y lo internacional.

En mi propio trabajo de investigación, por ejemplo, he tratado de entender cómo el proceso de descentralización en Colombia (que se encuentra enmarcado en un proceso internacional de promoción de la descentralización como mecanismo para resolver los problemas del Sur Global durante las últimas tres décadas) ha cambiado la relación entre la Bogotá oficial y sus barrios

periféricos informales. Esta misma línea de análisis la he replicado en Estambul y Río de Janeiro. En Estambul, en particular, mi trabajo ha implicado el uso de la fotografía, que he utilizado para enseñar cómo esa ciudad, con una historia tan rica y que está pasando en estos momentos por un proceso enorme de reestructuración urbana, se encuentra imbuida en un orden normativo internacional.

Este trabajo en Estambul, y en particular el uso de la fotografía, ha sido para mí una forma de entender la importancia de acoger un nuevo encuadramiento que nos dé la posibilidad de capturar la relación entre el pasado y el presente, la manera en que la política económica global ha construido y construye nuestras vidas, y en especial cómo funciona el derecho internacional en la mayoría de las ocasiones a través de normas, procesos administrativos, artefactos de gobernanza y formaciones subjetivas que a primera vista parecen ser puramente locales.

La segunda línea a la que me quiero referir está dirigida a crear una *nueva plástica jurídica*. En mi opinión esta nueva plástica jurídica significa abrir la posibilidad de pensar el derecho desde la lectura histórica que presenté hace un momento.

Esto significa aceptar la forma mediante la cual el mundo, nuestro mundo, es el resultado de un proceso histórico en el cual fuerzas, normas e instituciones internacionales, nacionales y locales han venido a crear la realidad en la que vivimos. Esta realidad es,

como bien lo sabemos, desigual en términos económicos y llena de asimetrías en términos de poder político, económico y cultural. Un derecho atento a esta construcción de mundo debería responder a estas desigualdades a través de un nuevo lenguaje jurídico y nuevas instituciones. Este segundo camino que estoy proponiendo es, por supuesto, difícil de tomar, porque requiere un nuevo orden normativo: un hibridismo que parece ser insuperable, o indomesticable, gracias a los patrones jurídicos y políticos que se han establecido a nivel mundial desde la colonia hasta nuestros días. Este es el problema, pero también es nuestro reto.

Finalmente, me gustaría invitar a pensar en una nueva jurisprudencia plástica: ¿cómo generamos una nueva plástica que entienda y responda a las complejidades del derecho y nuestro mundo global – un mundo donde la división entre lo local y lo internacional en muchas ocasiones no tiene sentido?

El ejemplo más importante que ya hemos visto de esta postura es el ejercicio de las cruces rosadas de Ciudad Juárez. Las cruces rosadas han sido la respuesta social a un hecho abominable: el asesinato sistemático de mujeres en la frontera entre México y Estados Unidos – un lugar completamente entrecruzado de historias y fuerzas internacionales. El ejercicio de las cruces rosadas se compone de la instalación de cruces en lugares donde han ocurrido los asesinatos, para que ellas sirvan como

símbolo de memoria colectiva. Este ejercicio emergió de las mismas familias de las víctimas, y se ha podido materializar a través de toda esta región gracias a su sencillez, anti-institucionalidad y bajo costo. En este sentido las cruces rosadas hablan de la política y la economía global que estructura y sostiene la violencia y la pobreza que se vive en la frontera entre México y Estados Unidos. Las cruces reflejan la condición de los habitantes de esta región, y de cómo ellos han podido cristalizar, a través de un ejercicio sencillo, su clamor de justicia y el reconocimiento de la situación tan difícil que ellos soportan como sujetos que se encuentran, al mismo tiempo, en el centro de flujos internacionales pero al margen de los intereses de las clases transnacionales.

### **Intervenciones de ponentes y asistentes mediante preguntas, comentarios e impresiones**

**Intervención n.º 1:** El tazón de espaguetis muestra muy bien la realidad actual en el mundo. Lo mismo se puede decir del trabajo de Malinowski y de cómo se crea el universo humano a partir de cosas tan materiales como el uso e intercambio de las conchas.

**Intervención n.º 2:** Reivindicar la analogía de los estudios comparados para entender el presente y la historia nacional es importante. El proyecto que estamos construyendo a través del conversatorio reivindica la justicia, la verdad y la no repetición, que se debe tener

en un contexto particular como el nuestro. Sin embargo, no podemos comparar nuestra historia con la historia de las dictaduras del Cono Sur, porque esas eran visibles, había una fusión entre Estado y militares. Pero en Colombia nada es visible, las relaciones de poder son distintas. Nosotros nos encontramos en un periodo álgido en el cual debemos conectar, en el futuro cercano, todo eso con el tema de la reconciliación y el desarme de los odios.

**Intervención n.º 3:** ¿Dónde queda, respecto a la homogeneización, lo local como lo diferente? ¿Tiene sentido lo diferente como lo local, o se desconoce?

**Intervención n.º 4:** Nunca se da la homogeneización, ojalá el proceso de globalización homogeneizara, pero no. Porque los procesos internacionales transforman y redistribuyen cargas y valores que no son equivalentes. Tenemos que aprender a escuchar, entender y leer qué es lo que la gente quiere y espera.

**Intervención n.º 5:** La propuesta de una plástica jurídica que logre “escuchar” es una de las grandes conclusiones a las que hemos llegado; que la reparación sea un proceso y no una construcción final, y que el arte sea un proceso al servicio de las víctimas y de la colectividad.

**Intervención n.º 6:** Hay un paso entre el trauma y la participación política. ¿Cómo un grupo de personas transitan a lo político? Está el arte, pero no cualquier

arte. La jurisprudencia estética o el derecho creativo buscan exaltar el arte que permite la escucha. El arte permite el tránsito del dolor a la democracia, a la política. No se trata de reproducir la norma solamente.

**Intervención n.º 7:** No es posible creer que se puede ser artista como agente jurídico; hay un momento donde el agente jurídico tiene, o debe adoptar, una postura particular dentro del proceso social. En este sentido la declaración, en vez de operar bajo un discurso expansivo, opera bajo guías procedimentales, es decir, se preocupa por quiénes se van a tener en cuenta. De esta manera la declaración es mucho menos dogmática y más enfocada a generar diálogo.

**Intervención n.º 8:** No en todos los casos una práctica artística puede ser un acto reparador. ¿Cómo funciona esto?

**Intervención n.º 9:** El tema de la reparación nace de un daño o perjuicio. La Corte Interamericana ha adoptado cuatro maneras clásicas de reparar: restitución del derecho, indemnización económica, reparación médica o física, y reparación simbólica, que tiene como objetivo recuperar la memoria, la verdad, y además incluye la garantía de satisfacción y no repetición. La Corte IDH ha ordenado catorce tipos de reparación simbólica diferente, que van desde la publicación de la sentencia, monumentos en el espacio público, bautizar colegios o calles con el nombre de las víctimas, placas, becas, etc.

Las víctimas tienen una fuerte resistencia ante los monumentos en el espacio público, por ejemplo en el caso de *Campo Algodonero vs. México* rechazaron un monumento con el que no se sentían identificadas. Eso nos ha llevado a pensar en las relaciones entre el arte y los derechos humanos: unas son las obras de arte de las víctimas; otras, las obras de arte de los artistas, que se conocen como indexación de la realidad; y otras son las obras de arte que ordena el Estado.

Como las cortes no reconocen esos otros universos, las obras de arte que ordenan, dentro de la reparación simbólica, no cumplen con la función de reparación. Las obras de arte de las víctimas no cumplen el papel de reparación, porque la reparación la debe hacer quien cometió el ilícito. Estas obras de arte cumplen así más una función de denuncia que de sanación, de reivindicación.

**Intervención n.º 10:** Es un riesgo pensar que el arte puede reparar totalmente. Igualmente, tenemos que entender el derecho en un contexto de posconflicto, porque no podemos juridificar la discusión, porque lo jurídico tiene límites. No significa abandonar lo jurídico, simplemente apreciar el valor del mismo.

**Intervención n.º 11:** Uno de los puntos importantes para tener en cuenta implica precisamente que la reparación simbólica mediante el arte no sustituye todos los otros elementos de la reparación integral.

**Intervención n.º 12:** ¿Dónde están los mecanismos de recuerdo? La placa y el monumento no son gratuitos, es la forma que se adopta a nivel jurisprudencial. A nivel administrativo tenemos otras políticas de recuerdo, que son las prácticas culturales y artísticas de las víctimas.

Hay otras políticas de tratamiento del pasado, ya que en Colombia el conflicto está vivo. ¿Cómo vamos a tratar el pasado, si aún es presente? ¿Qué políticas de recuerdo tenemos como sociedad?

**Intervención n.º 13:** Pienso que no se trata de pensar un nuevo aparato jurídico, sino en pensar una nueva jurisprudencia, y no entendida solo como solución de casos, sino como una nueva forma de pensar lo político y lo jurídico, pensar el derecho de forma gruesa. Hay muchas formas de discurso, como por ejemplo mediante el arte u otros instrumentos. La norma jurídica no puede hablar de la complejidad del ser humano, pero tal vez sí un video o una imagen, que son poderosos y más complejos.

**Intervención n.º 14:** ¿Cuál es el rol político y artístico del abogado, donde participa en la condena de un Estado? Esto no es neutro, no es pacífico, y hay un problema de verdad aquí. ¿Quién va primero, las FARC o los paramilitares? ¿Hasta cuándo va la excavación? ¿Cómo será la construcción de las víctimas? ¿Cómo asumir que las víctimas

de los paramilitares eran victimarias de las FARC, o viceversa? Esto no será pacífico.

**Intervención n.º 15:** ¿Cuál será el papel de los museos en todo este tema, como los lugares de memoria?

**Intervención n.º 16:** En todo el tema museográfico adoptamos un término que es *Arquitectura conmemorativa*, porque la memoria no solo es lo que pasó en el conflicto, sino todos los discurso de mi experiencia como ciudadana; tenemos acciones de arquitectura conmemorativa, como “La casa del balcón”, como el lugar sobre la colonización, la lucha de tierras, cuando llega “Jorge 40”, y estos relataos se construyen a partir de cada fenómeno. Para la construcción del Museo Nacional de Memoria Histórica que obliga la Ley 1448 de 2011 tenemos todos unos ejercicios de recoger las iniciativas locales de memoria, y para ello se han realizado encuentros, como el de iniciativas de memoria de pueblos indígenas, o las iniciativas de memoria de zona norte.

**Intervención n.º 17:** Se debe buscar la articulación entre el derecho “como es” y “como me gustaría que fuese”. Esta es una apuesta ideológica diferente al canon actual. Por ello necesitamos un nuevo orden doctrinal y jurisprudencial basado en la idea de un ejercicio jurídico que aspire a construir un mundo diferente.

## Conversatorio n.º 2



\* Magíster en Sociología Jurídica de la Universidad Nacional de La Plata; abogada de la Universidad Externado de Colombia; candidata a doctora en Derecho de la Universidad del Rosario y docente de la asignatura de Cine y Derechos Humanos de la misma Universidad; investigadora en temas de “arte y derecho”, género, desarrollo y economías extractivas.

19 de febrero de 2014

### El arte: un puente para la empatía y los derechos humanos

Jimena Sierra\* y Adriana Camelo\*\*

#### Exposición n.º 1. Jimena Sierra

La pregunta orientadora que direcciona esta exposición es: ¿cuál es el papel del arte en la generación de *empatía* frente a las víctimas que han sufrido violaciones a los derechos humanos?

Para darle respuesta, abordaré tres temas centrales:

1. ¿Por qué hablar de “arte y derecho”?
2. Algunas aproximaciones a la relación arte-derecho
3. La empatía: un puente entre el arte y los derechos humanos

En las facultades de Derecho no es muy común hablar de arte, ni de las relaciones entre el arte y el derecho. Mi interés por comprender las relaciones entre estas dos áreas surge por mis inclinaciones académicas. Por un

\*\* Abogada y magíster en Asuntos Internacionales de la Universidad Externado de Colombia; cinéfila y fotógrafa; asesora de la Dirección General de Parques Nacionales Naturales en el relacionamiento con pueblos y comunidades indígenas.

lado estudié derecho, y de manera paralela realicé estudios de pintura. Posteriormente, cuando estaba cursando una maestría en Sociología del Derecho, empecé a interesarme por el trabajo de profesores que buscaban conectar estas dos áreas. Gracias a un colega conocí el trabajo de Peter Rush de la Universidad de Melbourne (Australia), quien siendo fotógrafo, artista y abogado ha realizado algunas investigaciones sobre derecho penal internacional. También conocí el trabajo Claudio Martyniuk, quien es abogado y doctor en Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Martyniuk ha investigado sobre las dimensiones estéticas del derecho, la ley y la justicia, y desde mi punto de vista puede establecerse una aproximación teórica entre él y algunos de los planteamientos de Richard Rorty y Martha Nussbaum. También conocí algunas de las representaciones del colectivo Etcétera del grupo HIJOS en Argentina, donde, por ejemplo, a través de escraches se trataba de evocar lo ocurrido durante la dictadura militar en Argentina. Dentro de los escraches que han realizado hay juicios simbólicos frente a las casas de ex militares de la dictadura y manifestaciones artísticas sobre la crisis económica en Argentina.

De esta manera me empecé a interesar por las conexiones entre estas dos áreas –el arte y el derecho– que hasta ese momento había vivido de forma separada. En esta medida encontré tres aproximaciones principales: la primera es entender el derecho

como género literario, la segunda es concebir el derecho como representación, y la tercera es comprender la empatía como un vehículo hacia la realización de los derechos humanos.

La pregunta que se formulan quienes han tratado de entender el derecho como género literario y como representación es: ¿cuáles son las dimensiones estéticas del derecho, la ley y la justicia? En esta pregunta se encuentra la búsqueda de la dimensión estética de la ley. Como género literario, el derecho está compuesto por textos, narrativas y discursos. A la larga los discursos jurídicos son un lenguaje, y en ese sentido, el derecho hace parte del mundo de lo simbólico, por lo que puede ser interpretado a partir de herramientas hermenéuticas del pensamiento estético. Autores como Brian Butler, Robin West, Patricia Williams y Ronald Dworkin han trabajado sobre este tema.

En cuanto al entendimiento del derecho como representación, algunos autores sostienen que el derecho no solo está integrado por discursos o por la ley misma, sino por unas prácticas, ritos, estéticas, imágenes y narrativas que legitiman la autoridad del derecho. El procedimiento judicial se constituye por la realidad (prácticas culturales), no solo por la ley (reglas del derecho), y en esta dinámica todo tiene una distribución particular y específica. Los operadores jurídicos y las partes son parte de una obra o de una representación en la medida que todos interpretan un rol. El procedimiento

judicial es una forma de *poiesis* (creación) y de *mimesis* (representación). Autores como Brian Butler, Menderson, Bibi, Robert Nisbet, Duncan Kennedy, Christopher Wolfe han trabajado sobre este tema.

Con respecto a la aproximación entre el derecho y el arte a partir de la “empatía”, cabe resaltar el texto del profesor Rodolfo Arango que se titula *Derechos, constitucionalismo y democracia*. En este texto, Arango hace un recuento histórico de los derechos humanos y de sus instrumentos, y también hace una aproximación a los mismos desde la dimensión filosófica. Por un lado, hace un recuento histórico del origen o fundamento de los derechos humanos (origen natural, divino, fundamento racional, ética discursiva, etc.). Por otro lado, menciona a los autores no fundacionalistas que se preguntan si es útil para el cumplimiento o para la realización de los derechos humanos seguir especulando sobre su fundamento. Si los derechos humanos se siguen incumpliendo a pesar de todas las aproximaciones teóricas que se han realizado sobre estos, ¿cómo podemos hacer realizables los derechos humanos? En este sentido resultan pertinentes algunos de los planteamientos de Richard Rorty y Martha Nussbaum.

Richard Rorty es el autor de *Trotsky y las orquídeas salvajes*, un ensayo autobiográfico donde narra cómo llegó a preguntarse sobre los posibles vínculos entre la justicia y la estética. En ese ensayo Rorty cuenta que la

izquierda norteamericana lo acusaba de ser un intelectual esnob y relativista, mientras que la derecha lo señalaba de quebrantar la fibra moral de los jóvenes estadounidenses. Haciendo un ejercicio de autobiografía, Rorty cuenta que sus padres, quienes eran trotskistas, fueron exiliados y perseguidos por el régimen estalinista. A los 12 años de edad, durante las vacaciones, le encomendaron llevar la correspondencia del partido en el que militaban sus padres de manera clandestina. Así tuvo la posibilidad de leer varias cartas que contaban lo que les hacían los propietarios de plantaciones de raza blanca a los trabajadores de raza negra, entre otras injusticias. De esta manera creyó entender que el sentido de la vida era la justicia social. En sus viajes entregando las cartas, empezó a recolectar orquídeas. Pero sospechaba que Trotsky desaprobaba su gusto por estas, ya que podía considerarlo irrelevante, inútil y burgués. De esta forma, Rorty trató de unir en una sola imagen aquello que amaba con todas las fuerzas de su corazón –las orquídeas– con lo que él consideraba debía ser el sentido ético de la vida y la justicia social –Trotsky–.

A través de la búsqueda de un marco teórico que le permitiera unir estos polos, y desentrañando los diversos discursos ideológicos que comportan los derechos humanos –que muchas veces cristalizan prejuicios o distintas “conciencias” sobre los derechos humanos–, encontró en la empatía una forma de construir ese puente.



La empatía tiene tres elementos principales:

1. Tiene la capacidad de ponernos en el lugar del otro.
2. Tiene la capacidad de hacernos percibir lo que el otro puede estar sintiendo.
3. Tiene la capacidad de conectarnos con el dolor del otro o hacernos partícipes del mismo.

Por su parte, del pensamiento de Martha Nussbaum se pueden extraer cinco elementos:

1. *Emociones*: rescatar su importancia ante la insuficiencia de los argumentos y de la razón y generarlas a través del arte.
2. *Educación de los sentimientos*: para darse cuenta y sensibilizarse frente al dolor del otro.
3. *Fortalecimiento de las artes y las humanidades en la educación*: para desarrollar capacidades críticas y sensibles para comprender y transformar el *statu quo*.
4. *Imaginación narrativa*: para reconstruir la experiencia del otro que sufre.
5. *Profundización de la democracia*.

¿Cómo se conectan estos elementos? Tanto las artes como las humanidades son áreas que nos permiten desarrollar habilidades críticas y sensibles, especialmente a los abogados. En esa medida, los profesionales que aplican las reglas dadas por los sistemas políticos y económicos –como los operadores jurídicos– tendrían la posibilidad de generar una conciencia crítica sobre esas reglas y trascenderlas para superar el *statu quo*. Lo que

hacen las artes y las humanidades es remover las emociones, apelar a esos sentimientos que nos pueden ayudar a darnos cuenta de lo que está pasando, y generar una sensibilidad sobre el otro y sobre la situación de los derechos humanos.

Estas áreas nos permiten desarrollar una “imaginación narrativa”, nos permiten construir desde la imaginación la experiencia del otro, y profundizar en ciertos valores propios de los sistemas democráticos como la compasión, la solidaridad y la justicia.

Algunas influencias en la noción de “empatía” son:

1. La tragedia, de Aristóteles.
2. El movimiento del Romanticismo alemán (s. XVIII y s. XIX).
3. El pensamiento de la Escuela de Fráncfurt (s. XX).

En la tragedia, Aristóteles destaca tres elementos: *verosimilitud*, *mimesis* y *catarsis*. Lo que plantea es que por medio de la tragedia tenemos la posibilidad de experimentar sin experimentar, es decir, no tenemos que haber pasado por la situación dolorosa para poder sentir el dolor de la persona que sí experimentó aquello. En ese “experimentar sin experimentar” podemos sentir compasión y temor de que a nosotros, eventualmente, nos pueda ocurrir lo mismo. En esta medida, a través de estos tres elementos se podría llegar a moldear el comportamiento de los que nos aproximamos a esa experiencia estética, más allá de los argumentos y las razones sobre el cumplimiento

de los derechos humanos, que generalmente están atravesados por una carga ideológica.

¿Qué es lo que produce ese momento de aproximación a la experiencia estética? Según Cornelius Castoriadis, el momento en que nos acercamos a una obra, ese momento de emoción, es casi como un momento de muerte, porque no queremos que ocurra nada más en ese instante, hasta que llega el momento de la reconciliación.

Hay una relación con la *muerte*, porque quisiéramos que esto nunca se detuviera, o por el contrario, que todo se detuviera con esto, *en este momento*.

En ese momento hay *encantamiento*; hay duelo; hay lo que en alemán se llama *Wunder* y en griego antiguo *thaumazein* (que para Aristóteles es la base de la filosofía), ante la cosa asombrosa, milagrosa, que suscita *algo más que la admiración* asombrada, que *nos saca del estado en que estamos*, y que contiene también una dimensión cognitiva, no sólo afectiva [...] y al final está la *Versöhnung*, una suerte de reconciliación; *reconciliación* con el fin del deseo.

Cornelius Castoriadis, *Ventana al caos*, p. 124

Otra influencia sobre el concepto de empatía es el Romanticismo alemán, que fue todo un movimiento cultural y artístico que buscaba

trascender la razón de la Ilustración, por considerarla insuficiente. Había que buscar la verdad en la experiencia estética. Se empieza a reivindicar el sentimiento, contrario a la Ilustración, la cual buscaba la exaltación de la razón.

La Escuela de Fráncfurt también reivindicó el papel de las artes en la transformación del *statu quo*. Los autores de esta escuela plantearon la necesidad de acudir a otros marcos de pensamiento más sensibles, para reflexionar sobre las consecuencias del capitalismo, del totalitarismo o de la misma idea de modernidad.

Las reflexiones anteriores me llevan a plantear algunas conclusiones:

1. Es necesario crear un puente entre el arte y el derecho para generar *una mirada crítica y sensible sobre el derecho* mismo.
2. El arte puede constituir un instrumento para *sensibilizar a los operadores jurídicos y a los ciudadanos*, en valores que resultan indispensables para el ejercicio de la *democracia, como la solidaridad o la compasión*.
3. *La educación en las artes y las humanidades* puede contribuir a producir una comprensión crítica de las consecuencias del *sistema económico y político dominante sobre los derechos humanos*.
4. El arte nos permite *“experimentar sin experimentar”* diferentes sentimientos y abrir una ventana a otros mundos posibles.

## Exposición n.º 2. Adriana Camelo\*

La primera conexión entre el arte y los derechos humanos la construí desde la redacción de mi tesis de grado, cuando, de la mano del método de Panofsky para analizar obras de arte, me di a la tarea de estudiar los diferentes aspectos conceptuales de cuatro derechos fundamentales desde la lectura de obras de arte colombiano de la segunda mitad del siglo xx. La manera de establecer relaciones entre estas obras de arte y los derechos fundamentales fue a través de los símbolos y sus significados; esto es, la iconografía y la iconología de la que trata Panofsky en *El significado de las artes visuales*<sup>1</sup>. Este par de definiciones del Diccionario de la RAE podrán dar una idea general para comenzar

Iconografía:

(Del lat. *iconographia*, y este del gr. *εικονογραφία*).

1. f. Descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, y especialmente de los antiguos.

\* Agradezco a Ernesto Jaramillo Barrios (Licenciatura en Bellas Artes en Aarhus Art School de Aarhus, Dinamarca) por apoyar la elaboración de la presentación.

1 PANOFSKY, ERWIN. *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2008.

2. f. Tratado descriptivo, o colección de imágenes o retratos.

Iconología:

(Del gr. *εικονολογία*).

1. f. Esc. y Pint. Representación de las virtudes, vicios u otras cosas morales o naturales, con la figura o apariencia de personas.

Ahora bien, Panofsky plantea develar el significado de las obras de arte renacentistas, en tres niveles:

1. Significación primaria o natural, o descripción pre-iconográfica: se trata de la identificación de formas primarias, configuraciones de línea, color y textura. Es la descripción más universal posible de lo que se observa en la obra, sin alusión a preconceptos específicos previos en la medida que se atiene a la generalidad.

2. Significación secundaria o convencional, o análisis iconográfico: el nombre de la obra, el artista, el contexto histórico del artista y de la obra. Identificación, descripción y clasificación de los elementos de la obra.

3. Significación intrínseca o contenido o interpretación iconológica: constituye el aporte del investigador a la obra de arte, como esos símbolos que ha descrito en el

segundo nivel. Por ejemplo, describe y da una representación a la obra de arte pero conectándola con los derechos.

En ese orden, y con el propósito de abordar estos niveles en el análisis concreto de una obra de arte que nos permita identificar símbolos y significados de un derecho para su comprensión –en este caso de algunos conceptos del derecho a la memoria–, tomaremos como referente la obra de Beatriz González, instalada en los columbarios del Cementerio Central, denominada *Auras anónimas*.

- Descripción pre-iconográfica: en este nivel se debe tener en cuenta la composición y estructura más simple de la obra: el *cómo* es, la universalidad de los conceptos, teniendo en cuenta que se parte de la base de una concepción más o menos común, como el pensamiento occidental. No podría considerarse esta “universalidad” si el espectador hace parte de una cultura que supone una construcción de pensamiento diferente a la mayoría, por ejemplo, un pueblo indígena y/o sus miembros<sup>2</sup>.

2 Esta salvedad se incluye en este aparte de la ponencia al momento de su revisión, y obedece a la muy pertinente aclaración del profesor Óscar Moreno de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (intervención n.º 7 en este documento) cuando se abrió el conversatorio a los asistentes.

Hecha la salvedad, encontramos que la obra se instala en cuatro grandes columnas, de estructura en concreto, compuestas por 8.957 nichos en forma de arco, con tejas de barro triangulares, y 31 comunas de base cuadrada. En cada uno de esos nichos son visibles dos formas humanas no uniformes.

- Análisis iconográfico: hay que tener en cuenta que, tal y como anota Panofsky, *la iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma*. Este es un análisis descriptivo, no interpretativo, de los símbolos de la obra, de los contextos, pero no de lo que estos representan en ella. Del análisis interpretativo se ocupa el siguiente nivel propuesto por Panofsky.

Esto supone una labor de investigación alrededor de la obra: su contexto, autor, título, y demás elementos de la misma. Se trata de averiguar el cuándo, quién, cómo y dónde, que nos conducirá a los símbolos en las imágenes, a los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de la obra de arte, *de su asunto o significación en contraposición a su forma*. Cabe anotar que este análisis debe ser descriptivo y no interpretativo.

Empezaremos entonces por señalar que las estructuras antes descritas llevan el nombre de *columbarios*, cuyo origen en italiano es *colomba* –paloma–, y por supuesto aluden a su forma de palomar. Si se revisa la definición

de columbario en el diccionario se encontrará lo siguiente:

(Del lat. *columbarium*).

1. m. En los cementerios, conjunto de nichos.
2. m. En los cementerios de los antiguos romanos, conjunto de nichos donde colocaban las urnas cinerarias.

Se trata pues de una arquitectura de origen romano construida para almacenar restos funerarios y que fue adoptada por la ciudad de Bogotá para la construcción del sector occidental del Cementerio Central. Los columbarios fueron construidos entre 1947 y 1956, y hacen parte de un complejo que destinó la ciudad en 1930 como cementerio, cuando se prohibió seguir disponiendo de los restos funerarios en las iglesias, como era la costumbre hasta entonces.

El conjunto funerario del Cementerio Central estuvo compuesto por tres sectores o globos, identificadas como *globo A*, oriental (cementerio inglés y católico), sector antiguo del cementerio; *globo B*, columbarios; y *globo C*, fosas comunes, N.N., y actual Parque El Renacimiento y cementerio alemán y hebreo. Originalmente fueron construidas seis galerías entre 1947-1968, demolidas dos, y las cuatro columnas restantes llevan los nombres de

San Joaquín, San Juan, San Gerónimo y San Javier.

La división del conjunto funerario en 1956, para abrir paso al tramo de la carrera 20 para trolebuses, y en 1969, de la carrera 22, supuso también una fragmentación en la comprensión socioeconómica del lugar, ya que los columbarios –que luego se denominarían “cementerio de pobres”–, a diferencia del cementerio inglés y católico, fueron declarados monumento nacional, y allí fueron enterrados los próceres de la patria. Es preciso anotar que el monumento funerario puso de manifiesto las desigualdades propias del siglo xx, que aún permanecen, relacionadas con la propiedad privada de las élites, perpetuada en un cementerio segmentado, de manera que constituye una interpretación, una imagen del pasado en sistemas de representaciones del presente.

En los años sesenta, con el crecimiento de la ciudad, mientras se realizaba el cambio de concepción en las costumbres de enterrar los muertos, hubo una progresiva desactivación, abandono y desuso de las bóvedas del Cementerio Central. Fue evidente entonces el rompimiento con la tradición europea de cementerios monumentales; la influencia anglosajona trajo consigo el traslado de los cementerios de las clases media y alta a los jardines fuera de la ciudad. Resulta interesante anotar la importancia de este lugar durante el “Bogotazo”, pues los N.N. de aquel 9 de abril

de 1948 llegaron a los columbarios y a lo que es hoy el Parque El Renacimiento.

En 2003 este espacio fue declarado bien de interés cultural de Bogotá, luego de haber estado en peligro de ser demolido en el año 2000 como parte del proyecto de Parque Zonal. Ante la amenaza de demolición, varios artistas, entre ellos Doris Salcedo y Beatriz González, presentaron una propuesta a la Alcaldía de la ciudad para la preservación del mismo; sin embargo, y dada la coyuntura de cambio de gobierno distrital, la propuesta no llegó a feliz término en ese momento.

Fue Antanas Mockus quien, terminando su periodo como alcalde, hizo la primera intervención en los columbarios con el único propósito de resaltar el respeto por la vida como parte de su programa de cultura ciudadana para reducir los índices de homicidios en la ciudad. Desde entonces, los columbarios se convirtieron en un espacio de intervención artística. Es así como en 2006 el artista Víctor Laignelet hizo una intervención con 1.000 rosas rojas impresas en tela como pendones, que denominó *Sólo con rosas podemos* (podemos salir adelante del conflicto), en alusión a Joseph Beuys: *Sin la rosa no lo lograremos* (*Ohne die Roose tun wir's nicht*, 1972). En 2005 fueron desocupados por completo los nichos, y en 2009 fueron intervenidos por Beatriz González con la obra que nos ocupa en este análisis.

Como se anotó antes, en el análisis iconográfico debe abordarse el artista, no solo

como autor de la obra, sino como parte de ese conjunto de actores históricos, sociales, culturales, políticos, económicos y estéticos que corresponden a su contexto y el de la obra misma. Es así como el análisis de *Auras anónimas* nos remite a la biografía de Beatriz González.

González es una artista e historiadora santandereana nacida en 1938, cuya producción artística data de la década de los sesenta, y cuyo interés por conectar el arte con la política, la violencia y la realidad nacional ha sido evidente desde sus inicios. Sus obras siempre han estado cargadas de símbolos, de representaciones en función de las formas y de estas con sus contenidos. Desde comienzos de los ochenta su producción se ha centrado, siempre con el apoyo de las fotografías de prensa, en la realidad colombiana.

*Auras anónimas* está compuesta por figuras calcadas en serigrafía de fotografías de prensa, fuente de la artista para una serie expuesta en 2006 denominada *Vistahermosa*. Se basó en lo ocurrido en el año 2003 en Vistahermosa (Meta), luego de que, en un proyecto de trabajo conjunto entre campesinos y combatientes reinsertados para la erradicación manual de plantas de coca, fueran asesinados por la guerrilla. Solo un grupo de hombres se resistió al miedo y fue a buscar los restos desperdigados de sus compañeros. Se trata entonces de las siluetas de un par de figuras humanas cargando un bulto, sin que sea tan clara su forma.

- Interpretación iconológica: por último, nos encontramos frente al descubrimiento e interpretación de los valores simbólicos identificados en el nivel anterior, muchas veces ignorados por el propio artista, y que incluso pueden llegar a diferir de los valores que se pretendía expresar, según el caso.

Partiendo de la base de que toda interpretación es subjetiva, es preciso tener en cuenta que esta debe lograr matizarse por los referentes históricos, socioculturales y estéticos, de los temas y conceptos específicos que se expresan a través de los objetos y los acontecimientos que los rodean. Es por eso que en este aparte resulta fundamental el aporte del investigador, pues es a partir de su interpretación que podrán establecerse conexiones entre los símbolos y los conceptos específicos que pretende identificar en la obra de arte analizada, en este caso, los derechos humanos que pretendemos estudiar.

La artista toma las imágenes de la prensa mencionadas en el análisis iconográfico y las convierte en ocho series de íconos o figuras, que se repiten en 9.000 nichos de los columbarios. Esta repetición constituye un símbolo importante en la obra, dicho por la misma artista, pues representa la necesidad de repetir para no olvidar, para contribuir a la memoria individual y colectiva de los muertos por la violencia.

Esta obra cuenta con un antecedente directo en la propuesta que Doris Salcedo

le planteó a la Alcaldía de Bogotá en 2003 a partir de la preocupación por la preservación de la memoria colectiva ante las amenazas de demolición para la construcción de un Parque Zonal. Esta preocupación fue materializada en la obra de Beatriz González con el propósito de preservar construcciones que permiten el duelo y la memoria.

Es importante anotar que cada lápida representa una unidad, y que a su vez se reiteran como íconos del presente. Se trata de la repetición de una imagen diaria que nos permita hacer conciencia para no acostumbrarnos a los muertos que vemos todos los días en las noticias. La obra nos habla de la memoria de cada uno de esos muertos relegados al olvido colectivo, y que deben ponerse de presente. De allí su título *Auras anónimas*, pues se trata de las auras de miles de personas que allí reposaron, pero también de miles de personas que merecieron un lugar después de su muerte, y cuyas auras requieren ser selladas con la memoria colectiva.

En la actualidad la visita a la obra se encuentra restringida por motivos de seguridad, pues su estructura amenaza ruina, y sin embargo fue posible entrar a hacer las fotografías que forman parte de la presentación. Estas fotos evidencian que ya los nichos no conservan tal uniformidad. Algunos de ellos están sellados como originalmente fueron dispuestos, otros están medio abiertos completamente, e incluso

algunos de ellos tienen flores que han crecido espontáneamente. Están vacíos, pero hay auras ahí. De hecho la obra también evoca a los desaparecidos, a los que no han sido encontrados ni han podido ser enterrados.

Es por eso que también se trata de una reflexión sobre la violencia y la pobreza, de las tumbas vacías de los desaparecidos, de las fosas desocupadas, relevadas de su misión, sin ceremonia. La artista dice que aunque los muertos ya no estén ahí, sus auras sí. Por eso, ella necesitaba darles su lugar, sellar las urnas con las auras de los ausentes.

Es de resaltar que *Auras anónimas* contiene la riqueza artística propia de las obras al aire libre, que da testimonio de las dinámicas sociales de su entorno. Ahora, su iconografía e iconología la hacen mucho más rica, ya que se ubica justo dentro del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, lo que permite que la obra sea una imagen del pasado en sistemas de representaciones del presente. El arte es un testigo de su época, resalta la artista, y permite trascender situaciones políticas y sociales que merecen ser recordadas. El arte nos permite hacer un ejercicio de memoria en una sociedad sumida en la violencia cotidiana. *Auras anónimas* es un llamado a hacer un acto de conciencia colectiva para no acostumbrarse a la barbarie.

Ahora bien, comprendidos los símbolos y sus representaciones en la obra, es momento de establecer los vínculos entre dichas representaciones y los conceptos específicos

que se pretende identificar dentro de la obra, en este caso, con los derechos humanos. Y es allí donde podemos encontrar el puente, crear la empatía con los derechos, con las víctimas de violaciones de derechos humanos.

Es así como los símbolos de *Auras anónimas* nos remiten al derecho a la memoria, que además de ser ya considerado un derecho humano, es un imperativo ético y político, y ahora jurídico. Es considerado un derecho de tercera generación, denominado también derecho de solidaridad o derecho de los pueblos, en la medida que necesita para su concreción esfuerzo y responsabilidad de toda la sociedad. Además forma parte de la identidad de las personas, y está conectado directamente con la dignidad.

Asimismo, es un derecho íntimamente relacionado con el derecho a la verdad, a la honra y dignidad de las víctimas. Cuenta además con una doble dimensión, individual y colectiva, directamente relacionadas con la reparación y la memoria histórica, respectivamente, y entra en directa consonancia con lo señalado por la Corte Interamericana de Derechos Humanos, que considera que las medidas para la preservación de la memoria son una forma de reparación simbólica para las víctimas y la sociedad, y constituyen una garantía de no repetir la historia. Es importante diferenciar estas dos dimensiones del derecho en tanto las medidas de garantía de no repetición no podrían ser la única medida de reparación,



y estas, a su vez, no podrían ser la única garantía de no repetición.

Ahora bien, con respecto al reconocimiento legal del derecho a la memoria en Colombia, podemos encontrar una primera referencia en la Ley de Justicia y Paz (975 de 2005), en cuyo artículo 8 consagra el derecho a la reparación simbólica, entendido como “toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, el perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas”. Si bien hace referencia a la necesidad de preservar la memoria histórica como parte de la reparación simbólica, no hace alusión al derecho a la memoria como tal. Solo a partir de la Ley 1408 de 2010 dicho derecho se consagra. Esta ley hace un homenaje a las víctimas de desapariciones forzadas, y otorga al derecho a la memoria el mismo estatus del derecho a la verdad y la justicia, pero sin mencionar cómo hacerlo exigible. Por su parte, la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (1448 de 2011) incluye el concepto, pero no como un derecho, sino como medida de satisfacción, y solo en su dimensión individual (cap. IX). La única disposición que le apuntaría a garantizar la esfera colectiva de la memoria es aquella en la que ordena la creación del Centro de Memoria Histórica y el Museo de la Memoria.

Por otra parte, también podemos considerar que existe un *deber a la memoria*, en cabeza del Estado (art. 143 de la Ley 1448), quien tiene la obligación de propiciar las condiciones suficientes que garanticen el cumplimiento efectivo del derecho. En ese sentido, el Estado debe tomar parte activa en beneficio de la construcción de la memoria individual o colectiva, y promover acciones a favor de las víctimas, garantizando un eficiente aparato judicial que permita su acceso a la justicia. En ese sentido, el derecho a la memoria supone una garantía de que el Estado cumpla con su deber de implementar mecanismos necesarios para el conocimiento de las vulneraciones de los derechos humanos y el derecho internacional humanitario a través de ejercicios de memoria pública sobre la base de la garantía de los derechos a la verdad, la justicia y la reparación.

Cabe anotar que dichos ejercicios de memoria histórica están llenos de símbolos, pilares del imaginario colectivo y que dan cuenta de sí a las siguientes generaciones, conjurando el riesgo de olvido y asegurando la cohesión y continuidad de las culturas.

Por último, vale la pena dejar planteados algunos interrogantes sobre la naturaleza de este derecho: ¿es este un derecho autónomo o derivado?, y si es un derecho derivado del derecho a la verdad, y el deber de memoria es exigible al Estado, ¿cuál es el papel del victimario en ese derecho-deber? ¿Es un derecho que merece consignación

constitucional?, ¿el derecho a la memoria histórica es un derecho colectivo?, y en ese sentido, ¿podría ser reivindicado frente al Estado por la sociedad como titular del derecho?

### **Intervenciones de ponentes y asistentes mediante preguntas, comentarios e impresiones**

**Intervención n.º 1:** El objetivo de estos conversatorios es acercar dos disciplinas: el arte y el derecho; esto porque la Corte Interamericana tiene la facultad de ordenar obras de arte como un mecanismo de reparación simbólica. ¿Qué tanta sensibilidad tiene los jueces y los abogados frente al arte, y frente a las obras que ordenan? ¿Cómo deben ser esas obras de arte que reparan simbólicamente? ¿Qué características debe tener esa obra de arte? La idea es hacerle llegar estas conversaciones a la Corte Interamericana, para alimentar sus fallos.

En la mesa están puestas las dos teorías expuestas: la empatía de Nussbaum y el método de Panofsky. Entonces, los escuchamos.

**Intervención n.º 2:** Quiero hacer unas referencias. La primera es que estoy leyendo un libro de Susan Sontag, llamado *Ante el dolor de los demás*. En el libro, la autora sugiere que una misma imagen (niños masacrados), enseñada a diferentes espectadores, puede suscitar una profunda

indignación moral frente a la guerra, o puede generar profunda aceptación de las consecuencias de la guerra. Entonces, ¿cómo sucede lo de la empatía si dos espectadores toman posición diferente? Mi segunda referencia viene de un seminario en el que participé, donde se concluyó que nuestra visión de los derechos humanos es una visión occidental. ¿Por qué no verlo desde los asuntos poscoloniales? Los mamós de la Sierra Nevada tienen una visión ante el mundo diferente, y esa categoría de derechos humanos no la consulta. ¿Hasta qué punto llega el tema de la empatía con la moral?

**Intervención n.º 3:** Hay un texto de Susan Sontag llamado *Bajo el signo de Saturno*, homenaje a Walter Benjamin, y dentro del libro hay un ensayo llamado *Fascinante fascismo*. Sontag, en este ensayo, critica el trabajo de una directora de cine alemana, Leni Riefenstahl, encargada de hacer el cine propagandístico del régimen nazi. Sontag dice que lo que le interesaba era la apología estética a una especie de raza superior. Y es que históricamente el arte ha estado limitada a unos pocos. Por eso Walter Benjamin criticaba la masificación del arte y en especial de ciertos medios de reproducción audiovisuales, precisamente por sus efectos poderosos, que llevaron el cine, como el cine de propaganda de regímenes totalitarios, hasta la casa de las personas. Para Platón el arte tiene efectos perversos, ya que genera un impacto emocional. Por ello manifestaciones artísticas

fueron útiles para apoyar regímenes como el nazismo.

Para Patón la mimesis de la tragedia era una degradación de la realidad, y de ahí que quienes ven esa imitación la vuelvan a interpretar, hasta el infinito. Sin embargo, todo depende del enfoque de cada artista y de cada espectador. Incluso muchos hablan y se oponen al “marketing de los derechos humanos”, difundido por medio de la ONU, ya que vuelve todo un cliché, y les resta sentido e importancia a las tragedias humanas.

Patricio Guzmán, un director de cine chileno, que ha tratado de plasmar en sus películas la memoria de las víctimas de la dictadura, dice que hay que tener mucho cuidado con el sello artístico con que se abordan problemáticas de derechos humanos, que en vez de crear empatía puede generar es rechazo, e incluso llegar a avalar los atropellos y vejámenes. El arte tiene un efecto poderoso que puede remover todas las emociones, todo tipo de sentimientos.

**Intervención n.º 4:** En una entrevista, Susan Sontag se replanteaba el efecto amarillo de las imágenes de sus primeros ensayos. La capacidad de compadecerse está en el ser humano, y un ejemplo de ello es Cristo. Como imagen simbólica, de sentir compasión por el otro, va más allá del efecto amarillo de sus fotografías. Otro punto es un poema dedicado a una fotografía de Hitler siendo niño. El poema nos permite ver al niño en Hitler, no su lado macabro. La capacidad del arte también se

aplica a los victimarios; la narrativa tiene la capacidad de cambiar significados.

El arte es una noción construida, propia de Occidente, pero que implica también las estéticas del folclor y la religión local, y por ello permite la reparación y el hacer memoria de todos. El arte es un proceso, una construcción metafórica y de sensibilidad, que es universal. El arte está en el diseño o en la moda, que también generan sensibilidad.

**Intervención n.º 5:** Cuando hablamos de empatía relacionada con los derechos humanos y los derechos de las víctimas surge en mí una preocupación, y es que puede haber un peligro al plantear el tema de las víctimas en conflicto como un tema de víctimas y victimarios, como dos personajes antagónicos, en donde la empatía me pone en relación al otro, que es diferente y ajeno a mí, como “la víctima”. Entonces, ¿lo que queremos generar con las obras de reparación simbólica es compasión? ¿Compasión con un individuo?

Al hablar de arte y derechos humanos es importante aclarar varias cosas, como que el derecho a la memoria no es un derecho de las víctimas, es un derecho de todos los pueblos, de conocer la verdad sobre la opresión que han vivido. El derecho a la memoria, a la verdad y a recordar no es de uno solo, es de todos. Por ello los implicados no son solo las víctimas y los victimarios, sino toda la sociedad.

¿Qué son los demás espectadores? ¿Para qué sirve esa expectación?

Colombia está hace 70 años en conflicto, siendo difícil diferenciar el papel de las víctimas y el papel de los victimarios de forma concreta. Por eso la relación de empatía deja de lado la sociedad, que necesita dejar de sentir lo que sucede como extraño, hacia otro a quien le pasó algo que no lo involucra, por eso siente compasión, mas no identificación.

La empatía funciona por medio del dolor, el terror y el horror. ¿Pero se puede construir empatía en torno a historias heroicas? Porque lo complicado del conflicto es que se reproduce a diario, pero son esas actuaciones pequeñas las que van configurando otro escenario.

**Intervención n.º 6:** Estudié la Comuna 13 en Medellín y observé ciertos procesos, en los que el arte genera transformación de relaciones. Hay un proceso llamado “Grafitur”, es un proyecto creado por jóvenes cantantes de hip hop, en el que por medio de grafitis dan a conocer el conflicto en la Comuna, y logran generar procesos de memoria. El primer grafiti es sobre la Operación Orión; luego viene otro de seis artistas de hip hop asesinados; y el último grafiti habla de abundancia.

La idea es transformar relaciones, no solo mediante el conflicto, sino contando las cosas buenas. Vivimos conflicto urbanos, que los manejamos desde el arte urbano, con el fin de transformar las realidades sin violencia.

**Intervención n.º 7:** Cada comunidad entiende una obra de arte de diferente forma. Por ejemplo, una comunidad indígena puede

leer una obra de arte donde la parte de arriba representa el lugar donde conviven los seres humanos y la parte de abajo, aquel donde conviven las ánimas y los monstruos. Hay un escalón más allá en la construcción de otro, y los términos de víctima y victimario generalizan esa condición, para promover políticas de reparación. De ahí se pasa a formar un sujeto con una historia personal sensible, y un lugar donde habita. Aquí el papel del arte es fundamental. La construcción estética es la voz de autoridad, y la voz de la persona que cuenta la historia es la voz emocional y sensible. A esta historia se le rodea una historia y formas de control social tremendo.

Es necesario reparar para poder seguir. La construcción estética es un orificio por donde uno mira historias diferentes, pero no son voces políticas. En un proceso de construcción de paz es mejor repartir lo sensible y generar consenso, no entre dos, sino entre varios. Cómo uno siente que el consenso general y la construcción de lo sensible. Es necesario abordar la construcción de lo artístico más allá del campo del arte. Más allá de un acto de reparación simbólica, a largo tiempo, ¿cómo se lee? ¿Cómo se construyen los afectados desde la política después de veinte años, por ejemplo?

**Intervención n.º 8:** Más allá de los procesos de memoria, también buscamos la no repetición de los hechos y la dignificación de las víctimas. La empatía no debe ser solo frente al dolor, sino frente al trabajo y resiliencia

de las víctimas, frente a todas las historias de superación del dolor. Se debe visibilizar el goce efectivo de derechos que las víctimas han logrado, muchas historias de héroes. Muchos líderes de víctimas se quedaron en la identidad de víctimas, mas no buscan esa transformación, en convertirse no solo en acreedor de derechos, sino también de obligaciones.

**Intervención n.º 9:** No sé qué tanto funcione el concepto de empatía; pienso más en el poder del arte de decir lo indecible, como aquello que conmueve, y que nos permite estar en el lugar de uno mismo como humanidad. El arte nos permite recobrar esa humanidad olvidada, y nos permite, por medio de diversas experiencias sensibles, hacer ese salto de lo estético a lo ético.

**Intervención n.º 10:** El tema de hoy es muy pertinente dentro de mi ejercicio diario desde el Centro Nacional de Memoria Histórica. La empatía no es la única forma de relacionar el arte y los derechos humanos, hay otros mecanismos. En mi actividad práctica he podido concluir que en muchos casos las víctimas no quieren ser recordadas como víctimas. Las víctimas piden que se les recuerde como eran antes de los hechos, o mediante una idea de futuro que borre el pasado violento. En muchos casos la empatía y el dolor puede generar victimización. Tampoco podemos perder de vista que las prácticas artísticas de las víctimas no tienen el fin de generar empatía, simplemente quieren

expresar el dolor, donde se mezclan las prácticas culturales con ese sentimiento, para generar denuncia, o crear internamente unos lazos perdidos, sin importar la relación con las personas exteriores. En muchos casos solo son procesos internos de la comunidad.

**Intervención n.º 11:** Hay tres tipos de relación o fuentes de las obras de arte. Unas vienen de las víctimas, y cumplen un papel de denuncia y resistencia, de trámite del dolor; otra fuente, es como medio de reparación, por parte del responsable del daño o perjuicio, que es el Estado o juez; y otro es el artista. Lastimosamente, el sistema judicial interamericano no se ha apropiado de experiencias de las víctimas ni artista. Ejemplo de esto es el caso *Campo algodonero vs. México*, donde se condena al Estado mexicano por el feminicidio en Ciudad de Juárez, donde se cuentan más de 3.000 muertas: la CorteIDH ordenó erigir un monumento que las víctimas rechazaron. Entonces, ¿cómo hacer para que el aparato judicial vea lo que pasa en otros ámbitos artísticos? Por eso es necesario evocar la empatía y toda esta discusión.

**Intervención n.º 12:** El arte es el último paso en la reparación integral. Lo que se quiere demostrar con la Declaración que estamos pensando, es que la obra de arte vaya en conjunto con la víctima, el Estado y los artistas. No es volver las cosas al estado anterior, sino transformar las cosas. Los hechos no se deben olvidar, pero tampoco nos podemos quedar ahí. El arte genera doble empatía,

donde se conoce, pero se sigue adelante, como las mujeres de Juárez, que denuncian los hechos, pero siguieron adelante.

**Intervención n.º 13:** El arte es útil para educar en derechos humanos. La empatía logra acción, educación y construcción de paz. El arte juega papel principal e inclusivo en materia de derechos humanos, no solo se puede usar en temas de reparación, sino para lograr sentir lo que el otro sienta.

**Intervención n.º 14:** Desde el Distrito Capital estamos trabajando con las maestras de humanidades, sociales y artística sobre la cátedra cepedista, que pretende contar la historia como es, replantear la historia oficial.

**Intervención n.º 15:** En los conversatorios hemos conocido de procesos donde el arte permite empoderar a las víctimas, y construir un lenguaje diferente. Este es el caso de las madres de Soacha, que se vuelven defensoras de derechos humanos, litigantes, denunciantes. Efectivamente la reparación debe ser integral, si bien a veces puede hacerse solo una reparación debida; pero si simbólicamente no lo es, el proceso se deslegitima. El proceso debe ser integral.

**Intervención n.º 16:** La reparación que no alcanza a satisfacer a las víctimas puede llegar a revictimizarlas, no a repararlas, y mucho menos logra la reintegración social.

**Intervención n.º 17:** Se debe pensar en relaciones. Cruzar la empatía con la educación, donde la empatía sea el componente de relación. Por ejemplo, las madres de

Soacha lograron encontrar la relación con el arte mediante empatía, construyendo un espacio pedagógico. Lo importante no es ir más allá de una puesta en escena, más allá del monumento, sino que las personas la potencien. Estamos en un momento coyuntural, en el cambio de un conflicto a un posible proceso de paz. En este momento una obra de arte no puede ser solo un registro histórico, debe ser relacionada con el conflicto e ir más allá del campo del arte.

**Intervención n.º 18:** Pero, ¿no es pedirle mucho al artista? No todos los artistas tienen que preocuparse por el tema social, pueden dedicarse a tratar otros temas en sus obras, pueden escoger otros espacios.

**Intervención n.º 19:** El artista es parte de la sociedad y refleja lo que siente en ese momento, la obra es una expresión del artista como realidad social. La transición del conflicto al posconflicto necesariamente se verá reflejada en sus obras.

**Intervención n.º 20:** Más que un generador de sensaciones, el arte conceptual es un generador de pensamientos y conciencia, porque en esa medida incluye al observador en el conflicto. Este proceso de generalización del conflicto frena las experiencias conflictivas de la sociedad.

**Intervención n.º 21:** Hay víctimas en condiciones difíciles, para las cuales el arte no significa nada. Pero es que la reparación integral comprende muchos aspectos, entre ellos la reparación simbólica, y ahí el

arte cumple un papel importante, para la construcción de memoria y visibilización de las historias. Si bien la empatía no es la única forma de hacer realizables los derechos humanos, es útil.

Infortunadamente la ley no se cumple, ya que se necesita toda una política pública y acciones, pero especialmente sensibilizar a las autoridades y funcionarios para llevar estas políticas adelante. ¿Qué hacemos para que el Estado y sus autoridades se sensibilicen frente a las víctimas? Por ejemplo, ¿qué pasa con las víctimas del exterior? Ahí, la empatía generada a través del arte puede ser un dispositivo de sensibilización de los operadores jurídicos. La empatía que genera el arte puede ser un disparador, porque se puede recrear una situación en la que se encuentran las víctimas.

Hay otras teorías sobre los derechos humanos, como la asociada al psicoanálisis, que habla de la construcción de una memoria colectiva, porque todos somos víctimas y victimarios. Hay ejemplos de trabajo cinematográficos que se han hecho, como el de Jairo Eduardo Carrillo (*Pequeñas voces*) o el documental *La Sierra* sobre niños víctimas de reclutamiento forzado en las comunas de Medellín. Estos trabajos trascienden la dicotomía víctima-victimario y nos hacen caer en cuenta del papel de todos como sociedad en la guerra o en una grave situación desde el punto de vista de los derechos humanos. Según estándares internacionales, estos menores de edad son víctimas, y por ello

deben ser reparados; sin embargo, también son victimarios.

En estos trabajos también se muestra el papel del arte como un instrumento de sanación. Conocí víctimas exiliadas que habían podido salir adelante gracias al arte, económica y moralmente, era un medio de reinserción a una vida económica productiva, y una especie de terapia psicológica. Esto se conoce como arte terapia.

**Intervención n.º 22:** Conocí a personas víctimas de la violencia. Así como no podemos exigirles tanto a los artistas, tampoco podemos exigirle tanto al Estado, porque el Estado somos todos y a la vez ninguno. En términos de reparación, es importante que el victimario primario esté presente, no solo el Estado. Para las personas es tranquilizante escuchar al victimario directo, para sentir la reparación interna. A una chica le asesinaron al padre, y solo cuando escuché al paramilitar logró descansar.

**Intervención n.º 23:** El turismo es una forma de acercarse a las comunidades y expresar procesos de reconocimiento del conflicto y superación del mismo. Se puede desarrollar de forma económica la superación, y lograr dejar de ser víctimas. Es un nuevo concepto de comunidad por medio del arte.

**Intervención n.º 24:** No solo hay víctimas del conflicto armado y rural; también hay víctimas sociales, como la población con discapacidad o las madres cabeza de familia, todas las víctimas de violencia urbana.

Entonces, el arte puede unificar estos grupos de víctimas. Además, el arte es más que algo simbólico, me parece que no genera una reparación contundente. Más que recuerdo y memoria, debe generar oportunidades, ser una terapia ocupacional y conllevar solvencia económica.

**Intervención n.º 25:** El arte es importante como pedagogía de los derechos, y este fue mi planteamiento: usar el arte como herramienta para conocer los derechos. Es importante, porque es una forma muy efectiva para lograr empatía y conocimiento de los derechos fundamentales. Tenemos un lenguaje visual todo el tiempo, y esto es esencial entenderlo para la democratización del derecho.

**Intervención n.º 26:** La reparación simbólica es una sola forma de reparación. La empatía tiene la función de sensibilizar; no para revictimizar a las víctimas, sino como un instrumento con el que yo pueda conmovirme y entender situaciones que no he vivido, pero frente a las cuales no se debería ser indiferente.

**Intervención n.º 27:** Quisiera retomar el concepto de *prácticas artísticas y culturales*, porque no solo son los artistas haciendo arte, sino muchas personas (abogados, organizaciones de víctimas y ciudadanos), de diferente tipo. Y muchas de esas prácticas no son catalogadas como arte por sus autores.

Muchos colectivos se encargan de resignificar a las víctimas, no solo de reparar; otros buscan denunciar, por ello las prácticas artísticas son herramientas.

La reparación simbólica tiene varios objetivos. Uno de ellos es hablarle a la sociedad, no a las víctimas, porque estas últimas ya saben lo que pasó. La dignificación y el buen nombre de las víctimas se rescatan al entrar en diálogo con la sociedad. La reparación simbólica solo se cumple si entra en diálogo con la sociedad. La reparación simbólica no es igual a monumento, no existe una fórmula, existen diferentes prácticas al respecto. Asimismo, la reparación simbólica debe transformar las relaciones de poder que permitieron la situación de vulneración de los derechos humanos. No debe haber duda sobre quién fue víctima, por qué fue víctima. Lo que queremos con esto es evitar que el día que se cree un monumento, con ello se revictimice.

Como conclusión: la reparación le debe hablar a la sociedad, y para ello no hay una fórmula, sino miles. Deben quedar claras las relaciones de poder que llevaron a la vulneración de los derechos y a la victimización. La empatía cumple un papel en la reparación simbólica, ya que permite la sensibilización.



## Conversatorio n.º 3



19 de marzo de 2014

**Reparación simbólica: pueblos indígenas y afrodescendientes. Reflexiones para comprender la dimensión de los daños y las medidas de reparación**

Fany Kuiru\* y Liliana Ávila\*\*

\* Mujer indígena del pueblo Uitoto. Abogada. Delegada por autoridades tradicionales y ancianos de La Chorrera para hablar del caso de la Casa Arana. Asesora del Programa presidencial indígena, líder de la línea estratégica de planes integrales de vida para un desarrollo con cultura e identidad de los pueblos indígenas de Colombia.

**Exposición n.º 1: Fanny Kuiru.**  
*Los elementos sagrados para la vida y resistencia del pueblo Uitoto. Mooma ka+ iya Jibina, d+ona, farekaj+, ka+comuiyena, ka+ ma+riyena. (Uitoto)*

Compartir la historia dolorosa de mi pueblo me ayuda a subsanar muchas cosas que aún quedan en el recuerdo y en la memoria.

Antes de iniciar la conversación, quiero contarles la historia de la Casa Arana, historia que debería ser de conocimiento nacional. Las sociedades no indígenas se creen sociedades civilizadas, pero sus acciones permiten cuestionar esa “civilización”, porque quien comete actos de barbarie no valora la condición humana de los demás. Por ello, nos remontamos a hechos que nunca debieron suceder.

Los hechos de la Casa Arana se conocen someramente por *La Vorágine*, que narra lo sucedido durante la época de la cauchería.

Yo les voy a hablar de los hechos ocurridos en el predio Putumayo, que actualmente es el resguardo indígena más grande de Colombia, con aproximadamente

\*\* Abogada de la Universidad Externado de Colombia y especialista de la Universidad Nacional. Miembro de la Comisión Intereclesial de Justicia y Paz, desde donde acompaña a pueblos indígenas y comunidades afrodescendientes en sus reclamos de verdad, justicia y reparación integral a nivel nacional e internacional.

6 millones de hectáreas. En este territorio ocurrieron crímenes de lesa humanidad, hubo masacres colectivas, esclavitud, y todo tipo de violaciones a los derechos humanos, dentro del período comprendido entre 1900 y 1933.

En esa época llegó un colombiano de origen pastuso, Benjamín Larraniaga, quien se instaló en La Chorrera para explotar el caucho. Benjamín Larraniaga murió allí en La Chorrera a causa de una enfermedad extraña, y los indígenas de la región fueron culpados de este evento, se dijo que fue un acto de brujería. Es así como encerraron a un clan entero dentro de una maloka y le prendieron fuego, ocasionándoles la muerte por incineración.

Tras la muerte de Larraniaga, su hijo Rafael Larraniaga le vendió los siringales y los esclavos indígenas a Julio César Arana, quien fundó la Casa Arana. Los terrenos de explotación abarcaron los departamentos del Putumayo, Amazonía, y parte de territorio del Perú y de la Amazonía brasilera. La casa matriz estaba ubicada en el Putumayo, donde se acopiaba todo el caucho explotado. En la zona también instalaron subestaciones y devastaron selvas para construir trochas para transportar el caucho.

En este territorio había alrededor de 10 pueblos indígenas, que hoy están resguardados en el predio Putumayo. Durante la conmemoración del centenario de “Los hechos de la cauchería”, un compañero indígena del pueblo Bora hizo un escrito donde plasmó los diferentes tipos de castigo

en este lugar, entre los que encontrábamos las flagelaciones con latigazos, que incluso llegaban a ocasionar la muerte del indígena; el cepo, que consistía en dos bloques de madera, para sujetar a la persona, acompañados de látigo y no alimento; el ahogamiento, que consistía en sumergir al indígena hasta su muerte; la quema, donde el condenado cargaba la madera para su propia quema; el fusilamiento, donde se les mandaba primero a cavar su fosa, y la decapitación, pena que se les aplicaba a los desertores. También asesinaban los niños de las mujeres que descuidaban sus labores por atender a sus hijos. Estas muertes eran diversas, a veces se descuartizaba al niño, o se le abandonaba a su suerte, o se le arrojaba contra árboles, o se le dejaba cerca a los hormigueros para que fueran devorados por las hormigas.

Otro tema de maltrato eran las cargas exageradas de trabajo. Los cargadores debían transportar hasta 60 kilos de caucho, por distancias de hasta 80 km, sin alimento alguno, lo cual produjo muchas muertes. También hubo muertes por inanición, y algunas colectivas, como la muerte del cacique Yarocamena y de todo su clan, quienes se habían rebelado contra los malos tratos.

En estas circunstancias vivieron los indígenas por muchos años, sometidos a la esclavitud y al endeudamiento eterno, para poder pagar por sus instrumentos de trabajo y sus vestimentas. Nuestra generación creció con estas historias, y por ello creció la desconfianza

por la resistencia dentro de nuestro pueblo, la rebeldía y el comportamiento indómito.

Esta historia se acaba con el Tratado Salomón-Lozano y con el conflicto colombo-peruano, que disminuyó el trabajo del caucho y el maltrato contra los pueblos indígenas de este sector. Posterior a eso, muchas personas quedaron con deudas, que hasta 1965, se seguían pagando –incluso tiempo después llegó un sacerdote a cobrarlas por el caucho–. No son muy antiguos los hechos que ocurrieron, por ejemplo conocí a mi bisabuela G+Ku que tenía las secuelas de la flagelación en el cepo, a punta de latigazos le mataron al hijo que cargaba en la espalda y a ella la dejaron desfigurada porque le dislocaron la mandíbula. El niño, o sea un tío abuelo, lo asesinaron porque no paraba de llorar. Además de esto, desplazaron a nuestra gente a Perú y a Brasil.

Estos hechos, en principio, no se hablan en público, sino en círculos muy pequeños, entre adultos, y eran nuestras tías las que nos transmitían esos sucesos a todos los niños. Crecimos con miedo, pero también con la decisión de conocerlo, ya que los abuelos no tocaban el tema, los llamaban “el canasto tapado de la Casa Arana”.

A un joven Bora (Edwin Teteye), cuando estaba al frente de la organización nuestra, le planteé la idea de difusión de estos sucesos a todo el país, hechos que incluso tenían connotación internacional, ya que la Casa Arana en 1907 cambió su razón social

por Peruvian Amazon Company, con sede en Londres, una organización financiada por Inglaterra. Este era un asunto político, económico y jurídico.

Primero hicimos varias consultas para saber si todavía era viable alguna acción jurídica por los hechos de la Casa Arana, pero ya no existían vías judiciales. Y por ello, llegamos a las acciones políticas, ya que ni siquiera la historia colombiana contemplaba estos sucesos. Un día, en una junta de autoridades, se lo planteamos a los abuelos, con el propósito de sanar heridas de generaciones pasadas y presentes, y dar a conocer lo verdaderamente sucedido. Los abuelos aceptaron y por ello me encargaron a mí hacer los trámites judiciales, y al no ser viables, empleamos las acciones simbólicas.

Antes de ahondar en ese tema de las acciones simbólicas, me gustaría destacar las prácticas culturales y espirituales de mi pueblo, que permitieron nuestra reconstrucción, nuestra conservación de la lengua, rituales, elementos sagrados y las “narraciones de origen”, que son las que contienen la construcción del cosmos y del pueblo Huitoto, Bora, Ocaina, Muinane (los cuatro pueblos ubicados en el sector de La Chorrena, que padecimos todo tipo de atropellos).

Nosotros nos autodenominamos “los hijos del tabaco de vida, de la coca y la yuca dulce”, estos fueron los elementos sagrados que el creador les entregó a nuestros antepasados, para poder resistir, humanizarse y para vivir en

abundancia. Vivir conforme a estos mandatos hizo que resistiéramos y hace que hoy vivamos como pueblo.

Las prácticas ceremoniales fueron el puente para la reconstrucción del pueblo. Si, durante el conflicto, un pueblo pierde sus tradiciones, prácticas culturales y valor espiritual, muere culturalmente. Mantener vivas las narraciones de origen, las tradiciones y la lengua es vital para conservar vivo al pueblo indígena, y por ello toda reparación simbólica tiene que centrarse en estos aspectos, porque intervenciones inadecuadas pueden tener un efecto dañino. Nosotros resistimos por el valor cultural y espiritual de nuestro pueblo.

Es por ello que durante la época de la cauchería eran prohibidas estas prácticas culturales y tradiciones ancestrales, porque no había tiempo. Pero los mayores decidieron reunirse en las noches, selva adentro o en las malokas, para practicar sus tradiciones, y no olvidar o sucumbir ante los sucesos.

Teniendo en cuenta lo anterior, ¿qué acciones hemos hecho para traer a la memoria del país estos hechos?

1. Se recuperó el predio Putumayo como resguardo indígena, ya que estaba en poder del Banco Agrario, quien se lo había comprado a los Arana por 200 dólares, con nosotros incluidos. Fue toda una lucha por parte de los indígenas y abogados simpatizantes.

Solicitamos al Ministerio de Cultura la declaratoria de la Casa Arana como bien de interés cultural de carácter nacional,

lo cual se puede tener como reparación simbólica. La idea era recordarle al país que ahí ocurrieron hechos graves. Incluso la idea era que se reconociera como Patrimonio de la Humanidad, porque no fueron solo hechos del Estado colombiano.

2. Tratamos de recuperar el terreno donde estaba la Caja Agraria, que quería vender parte del territorio del resguardo a Decamerón, quienes querían construir un hotel. Nos opusimos a esto y lideramos, hasta que logramos que el ex presidente Álvaro Uribe, en un Consejo Comunitario, no lo permitiera, porque el hotel podía ser propicio para la esclavitud.

3. Hicimos un documental para recrear lo que pasó: *El genocidio del oro blanco*. Fue una forma para desahogarse y sanar heridas. Gracias a este trabajo, con el apoyo de la Fundación FUCAI y la Fundación Holandesa M y M, viajamos a Londres, al Ministerio de Relaciones Exteriores, para que ellos reconocieran su responsabilidad en estos hechos. Sin embargo, ellos no reconocieron ningún tipo de responsabilidad.

4. Decidimos hacer la conmemoración del centenario de *Los hechos de la cauchería*, que se realizó el 12 de octubre de 2012. Fue un evento que no fue tan cubierto por los medios, y no estuvo el Presidente ni el Vicepresidente. Pero tuvimos la oportunidad de encontrarnos con los descendientes y de familias desplazadas del Perú. Fue una sanación espiritual importante para nosotros,

mediante danzas, rituales y celebraciones. Cada pueblo desde su realidad presentó su actividad artística. A pesar de estar en Colombia, Perú y Brasil, nos unen las prácticas culturales. Durante la ceremonia también estuvo el embajador de Gran Bretaña, y diferentes sacerdotes canadienses, coreanos, sudafricanos, brasileños, entre otros. Asimismo, durante la conmemoración del centenario, se requirió y se pidió el apoyo a los planes integrales de vida.

Durante nuestra conmemoración, el presidente Juan Manuel Santos, aunque no asistió, envió un mensaje conmemorativo, en los siguientes términos:

En el propósito de reconstruir la memoria histórica [...] reafirmar el compromiso con los derechos y la dignidad de los pueblos indígenas, en particular los pueblos que hace un siglo sufrieron los vejámenes del avasallamiento de sus territorios, recursos y de sus vidas, en medio de la voracidad económica por el caucho amazónico [...]. Estas comunidades, que sufrieron la barbarie que desató la codicia y bonanza cauchera, nos han convocado hoy, a reconocerlos, a honrarlos, a reconstruir con ellos la memoria de los hechos. Sus hijos y nietos nos convocan hoy a pedir en nombre del Estado colombiano perdón por su tragedia. Hoy en nombre del Estado colombiano, pido perdón por sus muertos.

Nuestras gestiones o procesos van mucho más allá de lo que se recoge en el Decreto 4633 de 2011, “Por medio del cual se dictan medidas de asistencia, atención, reparación integral y de restitución de derechos territoriales a las víctimas pertenecientes a los Pueblos y Comunidades indígenas”, que tiene un campo de aplicación no solo para las violaciones producto del conflicto armado, sino que cubre las violaciones anteriores o las que conceden solo reparaciones simbólicas.

En adelante, nuestra tarea es “desarmarnos”; desarmar el pensamiento, la palabra y el hombre, para lograr la reconciliación.

Los Planes Integrales de Vida, por otra parte, son importantes para superar el estado de empobrecimiento de nuestros pueblos, ya que por medio de estos decimos qué queremos hacer y qué queremos proyectar como pueblo y colectivo. Somos una experiencia piloto de implementación. No es igual a un plan de desarrollo, porque va más allá, es para la pervivencia cultural y física, desde un punto de vista diferencial.

Dichos Planes Integrales de Vida son un derecho fundamental mediante el cual los pueblos indígenas hacen su desarrollo con cultura e identidad, y sirven de diálogo y concertación con la sociedad. Se convierten así en una herramienta de planeación diferencial, donde se plantean los programas y proyectos de los pueblos indígenas para desarrollar. No son programas asistencialistas.

Asimismo, es una oportunidad de reafirmación cultural y pervivencia, que va más allá de un plan nacional. Desde 1991, los pueblos indígenas fueron reconocidos como sujetos de derechos, y se les asignaron unos recursos del Sistema General de Participaciones. Sin embargo, cuando llegaron estos recursos sin proyección clara, generaron conflicto y divisiones, y por supuesto, pérdida de la cultura. Desde ese punto de vista, los planes integrales de vida son fundamentales para orientar esos recursos. Abarcan derechos, cultura, filosofía de un pueblo e integralidad de la vida colectiva del pueblo.

Hoy hay 130 documentos escritos de los pueblos indígenas y comunidades.

***Exposición n.º 2: Liliana Ávila. Reparación simbólica a pueblos indígenas y comunidades afrodescendientes en la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Reflexiones para comprender la dimensión de los daños y las medidas de reparación***

La Corte Interamericana, en su experiencia como tribunal contencioso, ha tenido la oportunidad de estudiar varios casos sobre graves violaciones a derechos humanos ocurridas contra pueblos indígenas y afrodescendientes, que han provocado daños y afectaciones culturales.

Los daños y afectaciones provocados por estos hechos representan, sin lugar a duda, un desafío para el derecho internacional de los derechos humanos, y para quienes, desde los tribunales internacionales, toman decisiones frente a las siguientes cuestiones: ¿qué es el daño?, ¿puede ser lo dañado reparado o restablecido?, y ¿qué puede hacer el derecho cuando hay un daño? ¿Cómo aportan las decisiones judiciales en la reconstrucción de tejidos sociales quebrantados?

El desafío de la Corte Interamericana está frente a los casos que involucran masacres ocurridas contra pueblos indígenas, en ejecuciones extrajudiciales contra sus líderes, en su estigmatización, afectaciones del territorio, entre otras situaciones que impiden el uso efectivo de sus espacios vitales y el afianzamiento de sus lazos culturales.

Se cuestiona entonces: ¿qué se daña en la comunidad indígena cuando se asesina a uno de sus líderes? ¿Qué afectaciones hay cuando la comunidad debe abandonar sus tierras y deja de seguir sus tradiciones? ¿Qué pasa con la exclusión de territorio? ¿Qué consecuencias tiene la masacre masiva de sus miembros? ¿Cómo cambian los roles internos cuando una comunidad es estigmatizada por ser miembro de un grupo armado? ¿Estos daños son realmente reparables? ¿La Corte, al hablar de reparación, se refiere a lo mismo que entienden los pueblos indígenas por verdad, justicia y reparación?

A manera de ejemplo, expondré algunos casos que han sido fallados por la Corte Interamericana referidos a violaciones a los derechos humanos contra pueblos indígenas y afrodescendientes:

– *Caso Masacres de Río Negro vs.*

*Guatemala*: los hechos de este caso están comprendidos entre 1980 y 1982, y fueron llevados a cabo por el Ejército de Guatemala y autodefensas civiles. En ese lugar asesinaron a 117 mujeres y niños, y dos meses más tarde el Ejército atacó a 83 personas y fueron desaparecidas 15 mujeres. Este es un ejemplo de los tantos que conoció la Corte sobre estigmatización de los pueblos indígenas, en el marco del conflicto armado guatemalteco.

– *Pueblo indígena Kichwa de Sarayaku*

*vs. Ecuador*: los hechos de este caso giran en torno a una concesión para la exploración de hidrocarburos y la explotación de petróleo en el territorio del pueblo Kichwa de Sarayaku. Pese a que estos pueblos manifestaron su oposición a la entrada de las compañías petroleras en su territorio ancestral, la empresa abrió trochas sísmicas, habilitó siete helipuertos y destruyó cuevas, fuentes de agua y ríos subterráneos necesarios para el consumo de agua de la comunidad; asimismo, taló árboles y plantas de gran valor medioambiental, cultural y de subsistencia alimentaria de Sarayaku.

– *Caso de las Comunidades*

*afrodescendientes desplazadas de la cuenca del río Cacarica (Operación Génesis) vs. Colombia*: este caso lo tramitamos desde

la Comisión de Justicia y Paz, y los hechos consistieron en el desplazamiento de esta comunidad debido a la operación militar Génesis, en la que además participación grupos paramilitares, y donde un miembro de la comunidad fue asesinado brutalmente. La comunidad fue desplazada por más de 4 años, tiempo en el cual se verificaron actos de explotación económica, en sus territorios, por multinacionales bananeras y madereras.

Los pueblos indígenas que han tramitado estos casos han planteado grandes debates al interior de la Corte Interamericana, que trascienden el ámbito netamente jurídico. Valga la pena mencionar en primer lugar que no existe en la Convención Americana de Derechos Humanos un artículo o mención a los pueblos indígenas y a su debida reparación. Todo lo dicho hasta ahora ha sido construcción jurisprudencial por parte de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, y en general existe un vacío de instrumentos vinculantes en el derecho internacional de los derechos humanos que se refieren específicamente a parámetros de reparación para pueblos indígenas y afrodescendientes.

Pese a ello, hay avances importantes, sobre todo en el Sistema Interamericano de Derechos Humanos, en la comprensión de los derechos en clave multicultural, y además en el avance en el reconocimiento de medidas de reparación que tengan un componente diferencial. Sin embargo, el desafío sigue latente y los tribunales nacionales, las

organizaciones que litigan ante el sistema y los órganos de este tendrán que seguir avanzando en la construcción de un verdadero *corpus iuris* que reconozca las afectaciones causadas a los pueblos indígenas y afro en todas sus dimensiones, y que aporte en la reparación integral de estas, procurando que los hechos atroces ocurridos no reproduzcan patrones de discriminación o asimilación que desconozcan el derecho a la cultura de estas comunidades.

Dentro de los avances reconocidos en el Sistema Interamericano es preciso advertir que la Corte Interamericana, a la hora de establecer medidas de reparación, ha concebido este concepto conforme a los principios desarrollados desde las Naciones Unidas, es decir, bajo el concepto de que lo que se pretende es la reparación integral, pues no se pretende tan solo la reparación clásica (reparación monetaria o patrimonial), sino también otros cuatro elementos: la restitución, la rehabilitación, medidas de satisfacción y la garantía de no repetición. La reparación simbólica hace parte de las medidas de satisfacción, y en el caso de comunidades indígenas y afrodescendientes las medidas otorgadas por la Corte han consistido en ocasiones en publicar la sentencia en diarios de amplia circulación, ya que la Corte entiende que esta es una forma de reparación; en la traducción de la sentencia condenatoria a la lengua propia de la comunidad indígena y su difusión por radio; en actos de reconocimiento de responsabilidad y disculpas públicas; todas

ellas, concertadas con las víctimas y sus representantes.

Hay otras medidas de satisfacción, como realizar centros de cultura dentro de la comunidad indígena víctima, crear programas o planes de atención comunitaria para que la comunidad establezca los planes de fortalecimiento social a implementar, distribuir y facilitar más becas para que las víctimas puedan estudiar en universidades públicas y puedan transmitir el conocimiento aprendido a sus comunidades, crear más museos para honrar a las víctimas del conflicto armado interno, liderar proyectos para rescatar la cultura y la construcción de monumentos, y crear más medidas en materia de justicia y búsqueda de cuerpos en los casos de desaparición forzada.

Estas medidas de reparación, mientras sean cumplidas de buena fe por los Estados y hagan parte de un proceso efectivo de reparación a las víctimas, pueden contribuir a restablecer los daños provocados por las violaciones a los derechos humanos, afianzar lazos comunitarios o recomponer aquellos que han sido destrozados.

Sin embargo, a mi modo de ver, es preciso avanzar al interior de los órganos del sistema en una reflexión frente al contenido, efectivamente reparador, de las medidas, la importancia de las mismas y la forma en que estas están contribuyendo a restablecer lo que fue dañado.



Para empezar con esta reflexión, vale la pena analizar críticamente las decisiones de la Corte Interamericana, revisando las solicitudes realizadas por las víctimas y las órdenes finalmente dictadas por el tribunal, así como las razones que en cada caso expuso para ordenar una medida de reparación y no otra.

A manera de ejemplo, y dada la pertinencia para el caso colombiano de *Germán Escué Zapata vs. Colombia*, los peticionarios habían solicitado a la Corte la reconstrucción del plan de vida del pueblo para recuperar sus costumbres, usos y formas tradicionales que habían sido vulnerados con el asesinato del líder; además solicitaron que los restos de Germán Escué fueran sembrados en la Madre Tierra, en un lugar de la reserva, que se llamará “Reserva de Germán Escué”; asimismo solicitaron que se hiciera un libro sobre su historia, y que se fomentara un proceso para jóvenes líderes del resguardo. Estas medidas fueron desestimadas por la Corte, sin mayor análisis, más allá de señalar que las mismas no guardaban conexidad con los hechos bajo análisis.

Ahora, en el *Caso de las comunidades afrodescendientes desplazadas de la cuenca del río Cacarica (Operación Génesis) vs. Colombia*, los peticionarios habían solicitado que se declarara como patrimonio nacional y cultural a unos monumentos que las víctimas habían construido en los sitios de donde habían sido desplazados. Además, solicitaron a la Corte que se les facilitara la

manutención del monumento, porque hasta entonces las víctimas lo venían haciendo con sus propios esfuerzos. Por otro lado, dado que el desplazamiento había generado ruptura de lazos dentro de la comunidad, pidieron que la Corte ordenara al Estado la dotación de una emisora comunitaria y que fuera administrada por la misma comunidad de las víctimas, donde se transmitirían relatos de vida y costumbres de su comunidad, para así fomentar la reconstrucción de los lazos rotos por el desplazamiento forzado. La Corte desestimó las peticiones, argumentando nuevamente la falta de conexidad con los hechos de la demanda, pese a que reconoció que las víctimas eran una comunidad afordescendiente y que los hechos ocurridos habían provocado daños.

Este análisis nos lleva a pensar hasta qué punto es una forma de reparación, por ejemplo, la publicación de la sentencia para una comunidad ajena a la terminología jurídica, cuando, aun reconociendo el derecho a la libre determinación de los pueblos, se desestiman sin mayores argumentos los pedidos de reparación integral hechos por las comunidades indígenas y afrodescendientes en el marco de los litigios que llevan ante el sistema interamericano. Se pierde la esencia del perdón y su significado si no se tiene en cuenta la construcción de este concepto desde los grupos étnicos, y estos actos, tal como los ordena la Corte, pueden tener un efecto reparador.

En términos generales, creo que existe una falta de argumentación de la Corte a la hora de determinar por qué decreta o no una medida. Es un problema de falta de diálogo multidisciplinario. La Corte se limita a decir que las medidas ya son suficientes o que lo solicitado no guarda relación con los hechos, y esto a veces es producto de lo que el Estado propone en las audiencias, es decir que muchas veces la Corte decreta una medida solo a partir de lo propuesto por el Estado.

Creo que vale la pena que la Corte aborde estas reflexiones, y para ello puede ser valioso aprender de la experiencia del Decreto 4633 de 2011, por medio del cual se dictan “medidas de asistencia, atención, reparación integral y de restitución de derechos territoriales a las víctimas pertenecientes a los Pueblos y Comunidades indígenas”. Colombia tiene varios enfoques interculturales valiosos, hasta el punto de reconocer al territorio como víctima, de reconocer los sistemas jurídicos de los pueblos indígenas, y de superar el tema de las demandas de reparación administrativa, que se limitaban, hasta hace algunos años, a asuntos netamente económicos, que en muchas ocasiones lo que generaban eran rupturas culturales.

Finalmente, creo que la reparación de los pueblos indígenas y afrodescendientes debe procurar mirar hacia delante en ese sentido, y como una última reflexión quiero destacar la importancia de los Planes Integrales de Vida como modelo de vida y pensamiento en el

futuro, que deben estar integrados a los demás proyectos del Estado, por ejemplo en los de minería y turismo, que terminan afectando los recursos naturales y los territorios de las comunidades indígenas y afrodescendientes.

### **Intervenciones entre ponentes y asistentes mediante preguntas, comentarios e impresiones**

**Intervención n.º 1:** Quiero iniciar el espacio de diálogo anotando lo siguiente sobre la intervención de Fanny: en primer lugar destaco la importancia del arte, reflejada en textos como *La Vorágine*, y la reconstrucción de los hechos por medio de documentales u otras expresiones; segundo, veo muy interesante la reparación simbólica reflejada en un instrumento como los Planes Integrales de Vida; en tercer lugar, me cuestiono sobre el papel del patrimonio cultural en el caso de la Casa Arana. ¿Las declaraciones como bien de interés cultural cosifican y destruyen el libre desarrollo cultural de los pueblos o, por el contrario, son el símbolo de que el Estado considera que ahí pasó algo que debe ser recordado y reconocido? Por otro lado, ¿el perdón formal, como el pronunciado por el presidente Santos, ¿tiene o no cabida en el trauma? ¿Se cae en la banalización del dolor?

Considero que, en principio, el juez no podría fallar más allá de lo que le solicitan las víctimas, demandantes o peticionarios. Sin embargo, la reparación simbólica tiene

que ir más allá, porque el daño va más allá, el universo es mucho mayor, y tiene como objetivo garantizar, por ejemplo, la no repetición de los hechos.

**Intervención n.º 2:** Tengo una pregunta: ¿qué ha pasado con la Jurisdicción Especial Indígena?

**Respuesta de Fanny Kuiru:** La justicia propia es complicada, entonces por ahora han preferido mandar las cosas a la jurisdicción ordinaria. Pero desde los Planes Integrales de Vida se puede abordar mejor el tema, para que las mismas autoridades asuman sus formas de castigo. Es necesario fortalecer a las comunidades indígenas y sus instituciones. Lo estamos trabajando desde la interculturalización, consulta previa, planes integrales de vida, y líneas de derechos humanos.

**Intervención n.º 3:** El *Libro Azul* se ha difundido bastante en el Perú: ¿por qué no se ha aprovechado este documento para su difusión y memoria?

**Respuesta de Fanny Kuiru:** Hay más libros, como *El Libro Rojo del Putumayo* y *El proceso del Putumayo*, y otros documentos interesantísimos. Sería muy bueno que en Colombia se hiciera esa difusión, yo ahora tengo otros compromisos y no podría adelantar en ello.

**Intervención n.º 4:** ¿En alguno de los fallos se han decretado medidas sobre la reparación del tejido social cuando son las víctimas quienes rompen con las relaciones de

la comunidad y crean instituciones paralelas, o cuando se compra a los líderes, como en Cacarica?

**Respuesta de Liliana Ávila:** No se busca la idealización de los pueblos indígenas y afros. El rompimiento de ese paradigma nos ayuda a construir diálogos más sinceros. Al interior de las comunidades hay gente que es corrupta y que está más interesada en el dinero que en el interés general. Es importante romper ese paradigma de idealidad, porque nadie es perfecto. Sin embargo, no ha habido un caso en que la Corte se haya planteado la responsabilidad del Estado al generar y potenciar los conflictos al interior de las comunidades por el hecho de conceder dádivas a los líderes. La Ley de Víctimas sí reconoce que eso debe ser responsabilidad del Estado.

**Intervención n.º 5:** En una experiencia de un encuentro regional de iniciativas indígenas (del CNMH), donde hubo representación de autoridades comunitarias, nos dimos cuenta de que la construcción de la memoria de los pueblos es de larga duración. ¿Hace falta integrar una dimensión antropológica dentro de la construcción de verdad, memoria y justicia? Las comunidades hablan de una historia de victimización que se remonta a la conquista, y para los afrodescendientes a partir del esclavismo. ¿Cuándo inicia el conflicto? Nosotros entendemos una cosa por conflicto, y las comunidades otra. ¿Se puede hablar de reparar al territorio?

**Respuesta de Liliana Ávila:** El pueblo Kankuamo dice que un mecanismo de justicia es que los mamos hablen con los victimarios, para saber qué pasó; otro ejemplo se tiene en las comunidades del Cacarica, respecto de las cuales el general Rito Alejo del Río fue condenado por el homicidio de un campesino decapitado, y para la comunidad la verdadera reparación era que este general fuera a trabajar a los campos en su comunidad. Todo está por implementarse, es un reto del gobierno frente a la verdadera implementación de la Ley de Víctimas. Hay conceptos valiosos del territorio como víctima, y de daños individuales con perspectiva colectiva.

**Intervención n.º 6:** ¿Cómo se insertan conceptos como verdad, justicia y reparación desde la percepción indígena, y cómo se reflejan en los Planes Integrales de Vida?

**Respuesta de Fanny Kuiru:** Frente al Plan Integral de Vida y la reparación simbólica, al hablar de “reconstrucción”, se toca el tema de la reparación por los hechos que afectaron el plan de vida. Por ello es importante en la reconstrucción de la memoria histórica, porque ahí se recrea nuevamente y se cuenta por escrito lo que pasó, y hay una visibilización de esos hechos, el pueblo habla directamente. En el plan contamos nuestro origen, cómo nos construimos y reconstruimos, y cómo nos proyectamos hacia el futuro.

**Intervención n.º 7:** Yo trabajé con la comunidad Emberá, y me di cuenta de que existe un inconveniente de temporalidad,

porque ellos se refieren a hechos de violación muy remotos en el tiempo. Su mundo simbólico está en contraste con el mundo occidental, hay una ruptura con las prácticas artísticas por cuestiones de ciudad y de mercado en la ciudad. Empezamos un trabajo remitiéndonos al paisaje de ellos, a cómo esas prácticas podrían recuperar memoria y oponerse a la fragmentariedad. Se debía recuperar la historia, que ya no decía nada a los pequeños, aprovechando a los abuelos y artesanos, para que no se quede en el recurso económico.

La reparación occidental olvida la dimensión espiritual, es una visión restrictiva de la Corte, porque vincula todo con el hecho, y no tiene en cuenta la visión espiritual, y no habla de sanación en el tema artístico, que puede contribuir a materializar las medidas de reparación simbólica.

**Intervención n.º 8:** ¿Qué tan conectado puede estar el hecho de las reparaciones? ¿Qué tan útil es para la comunidad?

**Respuesta de Fanny Kuiru:** Los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce hicimos un mural llamado *El grito de los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce*, donde los jóvenes iban pintando lo que los abuelos iban narrando. Esto es reparar, porque ayuda a recordar. Dentro de las víctimas hay victimarios, entonces es necesario escuchar todas las historias. Los Arana se valieron de los mismos indígenas, usaron a los jóvenes para exterminar a su propio pueblo. Eso recuerda los hechos,

que no deben volver a ocurrir. El arte simbólico es bueno, las prácticas espirituales son importantes, porque dan fortaleza, para existir con identidad y cultura. Todo es integral, se vincula a toda la comunidad, sin distinción, y miramos la reparación, no desde el Decreto, sino desde el pueblo como pueblo.

**Intervención n.º 9:** ¿Para qué le sirve una obra de teatro a un grupo al que le han sido violados sus derechos humanos? ¿De qué sirve una película, una música u otra manifestación cultural? Los artistas, cuando

hacen una obra, de lo que sea y como sea, tienen un objetivo de manifestación de la realidad, la obra visibiliza, muestra, permite el tránsito del mundo interior al exterior. Y otro tema es el de las características de un juez. Lo ideal sería que los jueces tuvieran en cuenta la experiencia de artistas y víctimas. El arte genera empatía, sensibiliza, informa por medio de los sentidos para enterarnos. Es distinto el papel de las víctimas y el del Estado. Pero no están separados, hay una relación.

## Conversatorio n.º 4



23 de abril de 2014

### Migrantes y reparación simbólica: miradas desde el arte y la memoria histórica

Alexandra Castro\* y Oriellys Simanca\*\*

\* Abogada, magíster en Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario de la Universidad Paris 2, Panthéon-Assas. Doctora en Derecho Internacional Público de la misma universidad. Docente investigadora del Departamento de Derecho Constitucional de la Universidad Externado de Colombia.

\*\* Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en Gerencia y Gestión Cultural de la Universidad del Rosario. Magíster

### Exposición n.º 1: Alexandra Castro. *El arte: la voz de los migrantes*

Las migraciones son un tema relevante a nivel nacional e internacional. Cuando pensamos en el escenario de reparación, pensamos en las migraciones involuntarias, las personas que se ven en la obligación de dejar su lugar de residencia, porque hay una fuerza que las obliga a salir. Sin embargo, la definición internacional de migración no necesariamente implica la fuerza o el hecho de que sea involuntaria. La definición al respecto es la siguiente: “migración es el cambio de residencia con vocación de permanencia en el lugar de destino”.

Entonces tenemos migraciones voluntarias, que se desarrollan en el ejercicio de la libertad de circulación y residencia; y migraciones involuntarias, que se dan por fuerzas ajenas a la persona que migra, que la obligan a cambiar el lugar de residencia. A la vez, dentro de las migraciones involuntarias tenemos las migraciones involuntarias internas (desplazamiento forzado) y las migraciones involuntarias internacionales (bajo ciertas circunstancias cobijadas por el Estatuto de los Refugiados). Para el año 2013, el 3.92%

en Gobierno de la Universidad de Navarra. Asesora en acciones de reparación simbólica y medidas de satisfacción en el Museo Nacional de la Memoria, en el Centro Nacional de Memoria Histórica.

de la población mundial estaba constituida por migrantes internacionales, esto debido al impulso de la globalización que ha facilitado los desplazamientos e intercambios entre lugares remotos del mundo.

Para el caso colombiano se habla de alrededor de 4 millones de nacionales en el exterior, según estimaciones. Además, tenemos más de 4 millones de colombianos víctimas del desplazamiento forzado por causa de la violencia. Lo que nos lleva a la conclusión de que más de 8 millones de colombianos están migrando, y no residen en el lugar de donde son oriundos.

El fenómeno migratorio tiene un gran impacto, ya que los migrantes son personas vulnerables, por muchos motivos. En principio porque están lejos de su lugar de origen, por la criminalización de los migrantes, por ser considerados como extranjeros, extraños que son motivo de aprensión. Existe una tendencia a creer que son delincuentes, por migrar de forma irregular, y por esto son detenidos, en algunos casos hasta por 6 meses, sin garantía alguna.

Los migrantes son personas vulnerables por estar lejos de su país de origen, de su cultura, de su familia y de la protección de sus autoridades nacionales. La Comisión de Derechos Humanos de la ONU ha llamado la atención sobre esta circunstancia, porque muchas veces el Estado receptor no aplica las normas internacionales relativas a los derechos humanos de estas personas.

En este orden de ideas, los migrantes son objeto de controles abusivos y de medidas discriminatorias por parte de la sociedad de destino. Son acusados de ocupar los puestos de trabajo de las personas locales, de transmitir enfermedades y acabar con la cultura local. Los migrantes en situación administrativa irregular son llamados “clandestinos”, e incluso se les niega el ejercicio de sus principales derechos fundamentales, porque se entiende que los Estados, en ejercicio de su soberanía, pueden decidir sobre el ingreso y la permanencia en su territorio, y que quienes han contravenido a estas normas deben ser controlados y reprimidos. A partir de este concepto de soberanía y por respetar esa soberanía, a los migrantes se les restringen sus derechos, a tal punto que la gestión migratoria es considerada como un asunto relativo a la seguridad de los Estados. Estas circunstancias hacen que consideremos a los migrantes como sujetos de especial atención.

Podemos preguntarnos frente esta situación ¿En qué momento son especialmente vulnerables los migrantes? Primero encontramos “el viaje”. El viaje implica múltiples circunstancias que ponen en riesgo el ejercicio de los derechos de los migrantes. Frente a las medidas restrictivas de los Estados de destino, los migrantes optan por diversos mecanismos y rutas para acceder a los mismos; abordan embarcaciones sin seguridad ni salubridad, pierden sus pasaportes, pagan a traficantes

que prometen llevarlos de manera segura, y dejan atrás su familia y cultura con tal de cumplir esa promesa de llegar a su destino.

En segundo lugar, tenemos “la llegada”. Una vez llegados al destino, los migrantes son personas no gratas, y son estigmatizados. Para poner un ejemplo, en las noticias españolas, cuando se trata de informar sobre la comisión de un delito, si fue cometido por un migrante, se especifica muy bien su nacionalidad, edad, e incluso color de piel; pero si se trata de un ciudadano español, no se hacen estas especificaciones. Los medios contribuyen a esta idea del migrante peligroso, que debe ser controlado.

Ahora bien, la situación de migrantes irregulares también los hace proclives a la explotación, ya que al no tener documentos de identidad o permisos de estadía y trabajo, los migrantes se someten a todo tipo de circunstancias para poder prestar sus servicios, chantajeados y explotados para no ser entregados a la policía. Además son proclives al tráfico y la trata por parte de bandas de tráfico de personas, de narcotráfico y prostitución.

Estos individuos mantienen grandes vínculos con las personas de su país de origen mediante el envío de sumas de dinero (remesas), que sirven para asegurar el sustento a sus familias en el país de origen. Por esta vía se crea una relación de dependencia que hace que los migrantes no puedan permitirse dejar su trabajo, pese a las excesivas horas de labor,

las condiciones indignas y los malos tratos a los cuales se ven sometidos.

Otros aspectos importantes en la llegada de los migrantes son las contradicciones que se pueden presentar. En este punto tenemos el Código de Extranjería Francesa (*Code de l'entrée et du séjour des étrangers et du droit d'asile: Articles L311-9, L311-9-1, R311-19 à R311-30 et R311-30-12 à R311-30-15*), que establece que si un migrante demuestra que se ha integrado a la cultura francesa, puede regularizar su estatus migratorio. Esta integración implica asimilar la cultura del país de destino, y casi que olvidar la cultura del país de origen. Deben hablar el idioma del país receptor sin acento, e incluso deben demostrar vínculos personales y familiares con el país de destino y no tener ya vínculos con el país de origen. Por otro lado está el tema de las prácticas religiosas, ya que ciertos países de destino niegan e impiden las prácticas religiosas propias del migrante en su país de origen.

Frente a este panorama, ¿cuál puede ser el papel del arte? Los migrantes representan una comunidad invisible, ya que en los países de destino tienen que serlo para adaptarse, y las autoridades muchas veces no tienen en cuenta el factor humano que está detrás de las migraciones. El arte puede servir para visibilizar esa comunidad invisible y humanizar las migraciones de manera que el migrante pueda reivindicar su identidad y su origen, dar cuentas de las condiciones de vida antes y



después del viaje, para mantener los vínculos familiares, y reivindicar la cultura de origen y como un medio de integración, mostrando que no son tan diferentes de la cultura que los recibe.

Voy a hablar de un proyecto desarrollado en Suiza desde 1998, denominado *Heinz Nigg, Talleres de narración: Italia, Alemania, Hungría, Turquía y ex Yugoslavia*, que buscaba sensibilizar a la comunidad internacional sobre la realidad de los migrantes, sus historias y sus necesidades, esto a través de las voces de ellos mismos. El proyecto se desarrolló en tres fases:

- Talleres de narraciones, con el fin de que contaran la historia de su viaje y sus sufrimientos.

- Recolección y exposición de los objetos personales de los migrantes: “Aquí y allá: vivir en dos mundos, el mundo de los migrantes visto por los migrantes”. Exposición acompañada de fotos, objetos y documentos de los migrantes, con el fin de que el espectador entendiera que los migrantes son tan humanos como ellos.

Encontramos muchos objetos domésticos y cotidianos, así como fotos familiares en la exposición, a través de los cuales los migrantes contaron su historia, lo que les permitió encontrar una suerte de alivio.

- La tercera fase de este proyecto fue preguntarle a los niños migrantes qué querían ser de grandes. Se recogieron testimonios de niños de Sri Lanka y de Vietnam.

Este ejercicio permitió concluir que el impacto de la migración se hace más presente en la segunda generación, porque implica vivir en dos mundos sin saber dónde se vivirá en un futuro, y sin sentirse arraigado a ningún lugar.

El segundo ejemplo que quiero mostrar es la reivindicación del arte. En este punto tenemos a Corneille, un cantante que nació en Alemania, de padres ruandeses asesinados durante el conflicto. Él decidió componer una canción, llamada *Des marchands des rêves*, que relata ese drama de ser migrante.

Y para terminar, tras la muerte de Gabriel García Márquez encontré una frase muy significativa: “El patriotismo es algo que nos persigue hasta el lugar más apartado. En cualquier país del mundo donde yo escriba una novela, es una novela colombiana” (1969).

Esta frase muy dicente sobre el arte y las migraciones es una forma de ver que donde sea que vayamos, escribamos o pintemos algo de nuestra cultura, nuestra tierra, será una forma de hacernos escuchar en el exterior, en el exilio. Grandes artistas han sido migrantes.

De ninguna manera se ha ordenado reparar simbólicamente el daño por las violaciones de los derechos humanos que ellos han sufrido. Algunos de los tribunales que han conocido casos de migración han sido, por ejemplo, el Tribunal Europeo de Derechos Humanos, que ha ordenado que se les dé un trato digno y que se les reconozca el derecho a no ser retenidos por un tiempo excesivo y a la protección de los menores de edad; pero

hasta ahora no se ha ordenado una reparación simbólica mediante el arte por haber vulnerado sus derechos, por haberlos obligado a dejar su cultura, sus orígenes y su historia.

### **Intervenciones de ponentes y asistentes sobre la primera exposición, mediante preguntas, comentarios e impresiones**

**Intervención n.º 1:** Pese a que este no es un tema muy estudiado, tenemos una obra de Doris Salcedo, muy discutida y compleja, llamada *Shibboleth*. Esta obra fue producto de una gran convocatoria que hizo la galería Tate Modern de Londres, para que artistas plásticos representaran el problema de los migrantes hispanos y latinoamericanos en Estados Unidos. Doris Salcedo propuso esta obra paradigmática, que consistió, literalmente, en romper el edificio de la galería. No era una herida pintada, sino una herida real en el edificio.

Esta obra generó impresiones o interrogantes como: ¿no le parece a usted morboso romper el edificio? ¿No le parece peligroso? ¿No le parece que la obra es demasiado “obra espectáculo”? A lo que la artista respondió que esa era la situación de los migrantes, y que ella buscaba hacer precisamente un tránsito de lo ignorado a lo conocido.

La obra recibió otras críticas, como la de ser patrocinada por una empresa multinacional, violadora de derechos humanos;

sin embargo, la obra se convirtió en un referente mundial respecto a la situación de los migrantes en Estados Unidos. *Shibboleth* es un término árabe que significa herida o ruptura.

**Intervención n.º 2:** Es necesario destacar el papel de los grandes artistas y sus obras contemporáneas, y la posibilidad de que cualquier ciudadano pueda hacer apropiaciones en el campo sensible y en el campo artístico. También podemos destacar las prácticas sociales, que han restituido su tejido social, su dignidad y su memoria. Como sociedad también somos víctimas, y por ello debemos asumir un papel, con la propia familia, desde lo que se es. ¿Cuál ha sido o debe ser el propio aporte, como sujeto de la sociedad?

**Intervención n.º 3:** Para el 9 de abril, Día de la Memoria y la Solidaridad con las Víctimas del Conflicto Armado, estuvimos acompañando a las víctimas en consulados en el exterior. En estos momentos las víctimas en el exterior tiene derecho solo a las medidas de indemnización, restitución, satisfacción y medidas de reparación simbólica. Tuve la oportunidad de estar en Chile junto a varios refugiados, quienes tienen un serio problema de discriminación, y que están sujetos al tema del conflicto latente. Así, llevar a cabo las medidas de satisfacción resulta complicado por temas de seguridad. ¿Qué nos inventamos como Estado para reparar a las víctimas en el exterior? ¿Cómo gestionamos con algunas organizaciones para que nos apoyen a

nosotros y a las víctimas? Hay algunas que sí quieren ser visibilizadas, y quieren ser sujetos de medidas de reparación simbólica.

Por otro lado, buscamos involucrar a la sociedad civil, porque no es un tema solo de Estado y víctimas, o de víctimas entre sí; debe existir una concienciación de la sociedad civil. Debe haber una articulación con artistas y con la empresa privada, porque muchas veces los recursos públicos no son suficientes, por ello proponemos la idea de bancos de donaciones artísticas materiales e inmateriales.

**Intervención n.º 4:** Hay un conflicto frente a las víctimas en el exterior, ya que la situación de migrante refugiado implica que se debe renunciar a la protección del Estado colombiano, porque de lo contrario no se recibe la protección del Estatuto de los Refugiados. Lo cierto es que la realidad desbordó la institucionalidad, ya que la entidad que se encarga de recibir todas las peticiones de reparación, que es el Consulado, a la vez cumple muchas otras funciones.

Por otro lado, los colombianos seguimos un patrón: no nos gusta asociarnos mucho entre nosotros. Buscamos mimetizarnos en el Estado receptor, además, porque históricamente los grupos de colombianos han sido asociados con redes delincuenciales. Sin embargo, existen redes de migrantes importantes originarios de la Comunidad Andina. La mejor manera de promover la asociación y vinculación al Estado de origen es generar confianza, ante el hecho de que los

migrantes creen que acercarse al Consulado es peligroso.

## Exposición n.º 2: Oriellys Simanca. *La reparación simbólica desde la memoria histórica: retos y perspectivas*

Hoy vengo a comentarles cuáles han sido las experiencias, las expectativas y los retos de los procesos de memoria histórica como mecanismo de reparación simbólica a las víctimas desde el trabajo que viene desarrollando el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). Para ello, voy a ubicarlos conceptualmente, les voy a contar qué es lo que se ha venido desarrollando en materia de medidas de satisfacción, haciendo énfasis en los procesos adelantados desde la Dirección del Museo Nacional de la Memoria, para en un tercer momento realizar algunas reflexiones en torno al proceso.

Inicio con esta frase de Elizabeth Jelin (*Los trabajos de la memoria*), que me permite plantear transversalmente mi exposición:

Paul Ricoeur plantea una paradoja. El pasado ya pasó, es algo determinado, no puede ser cambiado. El futuro, por el contrario, es abierto, incierto, indeterminado. Lo que puede cambiar es el *sentido* de ese pasado, sujeto a reinterpretaciones ancladas en la intencionalidad y en las expectativas hacia ese futuro.

Digo esto porque nuestro trabajo es de reinterpretación, reconstrucción y replanteamiento continuo del pasado.

Comienzo diciendo que hacer reparación simbólica en Colombia genera tres tipos de reflexiones iniciales que deben considerarse en el análisis:

- Estos procesos se adelantan en medio del conflicto, y esto es importante tenerlo en cuenta, porque determina las limitaciones de nuestro trabajo.

- La reparación sucede en medio de situaciones de acceso a la justicia no del todo resueltas. Esto conlleva que en ocasiones la verdad histórica se convierta en un mecanismo de las víctimas de acceso a la justicia.

- La reparación simbólica se produce en lugares sin condiciones óptimas de garantía de derechos fundamentales y acceso a una calidad de vida digna, es decir, trabajamos con municipios sin acceso a los servicios básicos, como alcantarillado, luz, salud, educación, pavimentación, seguridad, entre otros. En estos contextos hablar de reparación simbólica, en muchos casos, representa el menor de los problemas que preocupan a las víctimas y a las comunidades.

## 1. Marco conceptual para la reparación

Es fundamental conocer el sistema mediante el cual se vienen desarrollando los procesos de reparación en el país para comprender sus posibilidades y limitaciones. El esquema

normativo en Colombia reconoce que toda víctima de las infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones a las normas internacionales de derechos humanos ocurridas a partir del 1.º de enero de 1985 es sujeto de reparación integral, y dispone que las víctimas de hechos anteriores a esta fecha podrán acceder únicamente a la reparación simbólica.

En este esquema, la reparación integral comprende los derechos de las víctimas a la verdad, a la justicia, a la reparación y a la garantía de no repetición. De manera particular, el derecho a la reparación comprende cinco tipos de medidas: la restitución, la indemnización, la rehabilitación, la satisfacción y la garantía de no repetición.

Las medidas de satisfacción se orientan al derecho a la verdad, a la reconstrucción y a la publicación de la memoria historia, a la construcción de monumentos y a la implementación de medidas de carácter inmaterial, como la realización de actos conmemorativos, actos de reconocimiento, actos de perdón público, entre otras, las cuales buscan la visibilización de los hechos ocurridos.

De acuerdo a la Ley 1448 de 2011, artículo 141, la reparación simbólica se define como:

Toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la

memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas.

Aquí entramos al esquema fundamental de mi exposición, que se centra en el análisis de la memoria histórica como medida de reparación simbólica en el marco del conflicto en Colombia. Resulta importante aclarar que la memoria histórica no es lo mismo que la historia, son dos formas diferentes y a veces complementarias de aproximación al pasado. La historia tiene como objeto presente los hechos del pasado mediante la interpretación y la rigurosidad en el tratamiento de las fuentes de información para la verificación y análisis de tales hechos. La memoria histórica utiliza o reinterpreta los hechos desde la memoria de quienes vivieron los acontecimientos que son objeto de estudio.

Memoria histórica, según Portelli (1991), es “la memoria entendida como las herramientas mediante las cuales los individuos y sociedades construyen un sentido sobre el pasado, es objeto, fuente y método para la construcción del relato histórico”. Más allá de la recopilación de testimonios, la memoria histórica se preocupa por la reinterpretación del pasado y de la manera en que se dota en el presente de sentido y significado a esos acontecimientos. Recordemos que la memoria es selectiva, ordenadora y dinámica, por ello

todo el tiempo se transforma: puede que a lo que recordábamos de una cosa, mañana le demos otro significado.

Téngase en cuenta que “construir memoria es un acto político y una práctica social” (GMH, 2009) que evoca a las potencialidades de la construcción social de la realidad y de sus configuraciones colectivas. Algunos elementos que hay que tener en cuenta para comprender las dimensiones sociales de la memoria son los siguientes:

- La memoria es un vehículo mediante el cual los individuos y las sociedades construyen un sentido del pasado y de quiénes son, de sus identidades: al tomar la memoria como fuente se considera que el sentido que las personas le dan al pasado es un elemento del relato histórico.
- El trabajo de memoria histórica se ocupa de los significados (cómo se viven y recuerdan, cuáles son las huellas y marcas), más que de la reconstrucción de los hechos.
- La memoria histórica también permite identificar, diagnosticar y valorar los daños individual y colectivo que la violencia produce sobre personas, comunidades y sociedades.

## **2. La experiencia del Centro Nacional de Memoria Histórica en la reparación simbólica a las víctimas**

Después de esta breve aproximación conceptual pasaré a la segunda parte de mi exposición sobre la experiencia del CNMH

en relación con la reparación simbólica a las víctimas, principalmente refiriéndome a las medidas de satisfacción que han sido planteadas para la entidad.

Existen tres canales mediante los cuales se reciben solicitudes para la contribución institucional a la reparación simbólica de las víctimas en Colombia:

1. Por vía judicial, mediante sentencias.
2. A través de los Planes de Reparación Colectiva.
3. A través de las solicitudes de asesoría a los entes territoriales, donde los municipios y departamentos garantizan los recursos para adelantar los diferentes procesos y acciones encaminados a la reparación. Desde el CNMH se acompaña y brinda asesoría, pero la participación es indirecta.

En esta exposición me referiré primordialmente a la experiencia en los dos primeros casos.

1. Sentencias: las sentencias procuran garantizar que las víctimas obtengan verdad, justicia y reparación mediante la definición de medidas de carácter integral. En algunos casos, los procesos judiciales identifican a los culpables y les imponen las penas y sanciones. Al CNMH han llegado sentencias de Justicia y Paz, de restitución de tierras y del Consejo de Estado.

Las que voy a nombrar a continuación no son todas las sentencias que se han proferido, sino aquellas en que hemos el CNMH ha sido requerido como entidad para desarrollar medidas de satisfacción relacionadas con el adelantamiento de acciones de memoria histórica dentro de los procesos de reparación simbólica.

<i>Sentencia</i>	<i>Medidas de reparación</i>
<p><b>Bloque Vencedores de Arauca (José Rubén Peña Tobón, Wilmer Morelo Castro, Manuel Hernández Calderas).</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Publicación de las investigaciones sobre los procesos de origen, expansión y consolidación de las autodefensas en el Departamento de Arauca.</li> <li>• Asesoría en la construcción de un sitio dedicado a la memoria en las veredas de Matal de Flor Amarillo y Corocito.</li> <li>• Capacitación al personal docente de las instituciones educativas del municipio de Arauca en derechos humanos.</li> <li>• Realización y publicación de un material escrito en el que se documenten los delitos perpetrados en las masacres de Corocito y Matal de Flor y se consigne la biografía de las víctimas directas.</li> <li>• Documentación y publicación de los crímenes sexuales como crímenes de guerra y de lesa humanidad.</li> </ul>

<i>Sentencia</i>	<i>Medidas de reparación</i>
<b>Bloque Norte</b> <b>(Édgar Ignacio</b> <b>Fierro Flores y</b> <b>Andrés Mauricio</b> <b>Torres León)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Publicación de las 14 verdades e investigaciones de los procesos de origen, expansión y consolidación de las autodefensas en los departamentos de Atlántico, Magdalena y Cesar.</li> <li>• Construcción de un estudio evaluador del daño sufrido por las organizaciones sociales, sindicales y de derechos humanos.</li> <li>• Elaboración y publicación de un escrito en el que se consigne la biografía de las víctimas directas.</li> <li>• Acompañamiento al Comité de Derechos Humanos de la Universidad del Atlántico.</li> <li>• Asesoramiento a las alcaldías en la adecuación de paseos peatonales en los municipios donde ocurrieron los hechos de violencia, con inclusión de placas con los nombres de las víctimas.</li> </ul>
<b>Bloque Calima</b> <b>(Gian Carlo</b> <b>Gutiérrez)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Publicación de las 10 verdades de la sentencia en un diario de amplia circulación nacional y de las investigaciones sobre los procesos de origen, consolidación y expansión de las AUC en los departamentos del Valle del Cauca, Cauca, Quindío y Huila, adelantadas por la Fiscalía.</li> <li>• Integración de esas publicaciones en el cuerpo documental del Museo Nacional de la Memoria.</li> <li>• Implementación, con las Secretarías de Educación de los departamentos de Cauca y Huila, de una cátedra sobre derechos humanos y reconstrucción de la memoria histórica regional en los centros educativos de tales departamentos.</li> <li>• Promoción de actividades participativas y formativas en derechos humanos para docentes de los centros educativos de El Tambo, El Bordo, Mercaderes y El Patía en el Departamento del Cauca; y en Guadalupe y San José de Isnos en el Departamento del Huila.</li> </ul>
<b>“El Alemán”</b> <b>(Freddy Rendón</b> <b>Herrera)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exhortación al Alcalde de Necoclí para que ubique una placa en la que se citen varios de los testimonios del delito de reclutamiento forzado.</li> <li>• Construcción de placas conmemorativas con los relatos anónimos de la crudeza del delito de reclutamiento ilegal en la plaza central de cada uno de los municipios del Urabá Antioqueño, Chocó y Córdoba.</li> </ul>
<b>Restitución</b> <b>de Tierras (98</b> <b>sentencias)</b> <b>Meta, Valle del</b> <b>Cauca, Nariño y</b> <b>Santander</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Realización de actos conmemorativos.</li> <li>• Acopio de información y recuperación de material testimonial (oral y escrito) relativo a las acciones de despojo.</li> <li>• Adelantamiento de procesos de reconstrucción de memoria que contribuyan a establecer y esclarecer las causas de las violaciones ocurridas dentro del conflicto armado interno, a conocer la verdad y a evitar en el futuro la repetición de los hechos que dieron lugar al desplazamiento.</li> </ul>

Como se puede observar en los cuadros anteriores, las medidas principalmente se relacionan con la elaboración de investigaciones, publicaciones de información e investigaciones hechas por otras entidades, acciones asociadas con pedagogía, acopio de información, realización de actos

conmemorativos y asesoría en la elaboración de lugares de memoria (sitios de memoria, paseos peatonales y placas).

Adicionales a estas, hay dos sentencias más que vienen en proceso. Una primera sentencia es la relacionada con el caso contra el postulado Hébert Veloza García, alias “HH”,

que además de acciones de investigación y pedagogía plantea un tipo de medida de carácter distinto a las que venían siendo notificadas, donde se pide adelantar un trabajo de acopio, sistematización y difusión de las iniciativas de memoria regionales ya existentes, con el fin de hacerlas visibles, lo que me parece importante, pues es el reconocimiento por este mecanismo judicial de las diferentes prácticas artísticas, culturales, comunicativas, archivísticas y museísticas que vienen desarrollando las víctimas y las organizaciones desde tiempo atrás.

El otro caso es el relacionado con la señora Fabiola Lalinde, que está siendo estudiado por el Consejo de Estado. Ella es la beneficiaria del reconocimiento de la responsabilidad del Estado por el asesinato de su hijo Luis Fernando Lalinde, ordenándose en la sentencia realizar un documental y erigir un monumento.

El documental es también una novedad en el tipo de medidas que se han venido planteando.

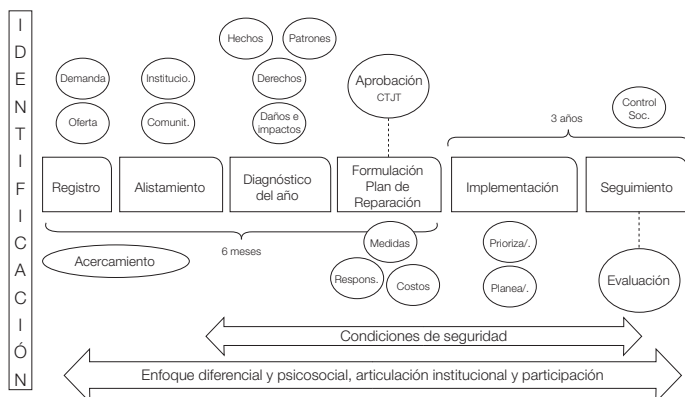
2. Planes de reparación colectiva: Otra forma de contribución institucional desde el CNMH en los procesos de reparación a las víctimas son los Planes de Reparación Colectiva, los cuales están dirigidos principalmente a sujetos colectivos (comunidades, organizaciones o grupos sociales o políticos).

La reparación colectiva es un componente de la reparación integral y *se refiere al conjunto de medidas de restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantía de no repetición a que tienen derecho las comunidades y las organizaciones o grupos sociales y políticos, en términos políticos, materiales y simbólicos.*

<b>Sentencia</b>	<b>Medidas de reparación</b>
<b>Alias “HH” (Hébert Veloza García)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Acopio, sistematización y difusión de iniciativas de memoria en la región de Urabá. Asimismo, incluir dentro del proceso de territorialización del museo de la memoria material histórico que permita la exaltación de la dignidad de las víctimas de la región de Urabá.</li> <li>• Investigación para la reconstrucción de la memoria histórica en la región de Urabá.</li> <li>• Desarrollar actividades de pedagogía en concordancia con el Plan Nacional de Educación en Derechos Humanos</li> </ul>
<b>Fabiola Lalinde (Responsabilidad de la Nación: Ministerio de Defensa/Ejército Nacional)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Elaborar un documental que haga una semblanza de Luis Fernando Lalinde, reivindicando su buen nombre y dejando para la memoria de la sociedad los testimonios de lo que fueron sus realizaciones y proyecto de vida, el cual deberá ser transmitido en las salas de cine del país y deberá ser distribuido a los colegios y a las universidades. Copia del documental deberá ser incorporada al Archivo de Derechos Humanos.</li> <li>• Construcción de un monumento conmemorativo en el lugar donde fueron hallados los restos de Luis Fernando Lalinde.</li> </ul>



Para ello, la Unidad de Víctimas ha planteado una *ruta para la reparación colectiva*, que podemos observar en el siguiente esquema:



Fuente: Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas. Obtenido de <http://www.unidadvictimas.gov.co/index.php/9-uncategorised/155-reparacion-colectiva>.

En un primer momento tenemos *la identificación*, donde por oferta o demanda se tiene la posibilidad de identificar a los sujetos de reparación colectiva y hacer un registro de los mismos. En una segunda etapa aparece el *alistamiento* entre la institución y la comunidad, y la tercera corresponde al *diagnóstico de daño colectivo*, donde se evalúa la afectación colectiva sufrida. Luego viene la *formulación del plan*, y finalmente le siguen las etapas de *implementación y seguimiento*.

Se estaba presentando un inconveniente, puesto que al CNMH llegaba ya el plan formulado, y este solo participaba en la

implementación y seguimiento. Lo que se ha buscado a partir del año 2014 es que el CNMH pueda tener incidencia en la etapa de diagnóstico del daño, porque a menudo no había coherencia entre el daño y la medida propuesta en relación con las medidas de memoria histórica.

Algunos de los planes de reparación colectiva con los cuales se viene trabajando son los de:

- La Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare (ATCC)
- La Universidad de Córdoba
- Chivolo
- El Tigre
- El Placer
- El Salado

Las medidas de satisfacción planteadas también se relacionan con el acompañamiento a los procesos de reconstrucción de memoria histórica, la asesoría en la elaboración de lugares de memoria y acciones de pedagogía, muy similar a lo planteado desde las sentencias. Sin embargo, hay un fuerte componente de apoyo a las iniciativas de memoria que se vienen gestando desde estas comunidades, lo cual marca una diferencia fundamental.

### 3. Experiencia, expectativas y retos de la memoria en Colombia como mecanismo de reparación simbólica a las víctimas

Ahora voy a pasar a la última fase de mi exposición, en relación con la reflexión que

podemos generar en torno al trabajo realizado, partiendo de la pregunta orientadora del conversatorio: ¿cuáles son la experiencia, las expectativas y los retos de la memoria histórica en Colombia como mecanismo de reparación simbólica a las víctimas?

Digamos que los retos y las expectativas son enormes. Cabe empezar diciendo que la contribución a la verdad en los procesos de reparación simbólica debe plantear la verdad desde las víctimas. El reconocimiento de la riqueza cultural y simbólica de las diferentes iniciativas de memoria es un gran paso en este sentido. Son las víctimas quienes, por años, han reclamado su derecho a conocer la verdad de los hechos que les sucedieron, que las afectaron, pero también su derecho a contar la historia desde su experiencia y desde sus propios relatos.

Si bien sabemos que la verdad histórica no reemplaza a la verdad judicial, en algunos casos, por no decir muchos, sucede que la verdad histórica es la única que las comunidades llegan a conocer, o por lo menos hasta ahora así ha sido. Todavía en Colombia hay altos grados de impunidad, y en ciertos casos la única verdad que se llega a conocer es la que construyen las propias víctimas desde sus relatos colectivos.

Por otro lado, se podría sugerir que la reparación y las medidas de satisfacción deben ser planteadas en función de las afectaciones causadas. Voy a poner unos ejemplos para explicarlo.

Un primer relato aparece en la sentencia en el caso del Bloque Norte, relacionado bajo el hecho n.º 81 en el cual se relatan los hechos del homicidio de tres personas, así:

El 15 de julio de 2004 salieron a realizar sus actividades de pesca en la Ciénaga Grande de Santa Marta (Magdalena), posteriormente fueron encontrados en ese lugar los cuerpos sin vida de Manjarréz Rodríguez y Rodríguez Martínez. No se ha recuperado el cadáver de Suárez Bravo a la fecha. En diligencia de versión libre el Comandante de la Comisión Magdalena del Frente “José Pablo Díaz”, Rodrigo Rodelo Neira, alias “Jhon Setenta”, aceptó el hecho e informó que el motivo tiene que ver con el arbitrario señalamiento de pertenecer a la guerrilla de las FARC-EP, y en virtud de ello, decidió darle la orden al “Viejo” de asesinarlos; precisó que en el hecho participaron alias “Chaminski”, alias “Chespirito”, y Jairo Miranda, alias “el Viejo”. Por su parte, el postulado Edgar Ignacio Fierro Flores señala como participante en la comisión del hecho a alias “Pistón”, alias “el Russo”, y alias “Chiquicha”.

La misma sentencia no aclara del todo la verdad de los hechos sucedidos, porque no se les dice a los familiares de las víctimas todo lo que quieren saber, generalmente datos como quién cometió los hechos, las razones por las cuáles se realizó o dónde están sus familiares. En este ejemplo uno de

los cuerpos no aparece, por lo que la verdad reconocida en la sentencia resulta insuficiente. En últimas lo que piden las víctimas en estos casos es que se limpie el buen nombre de sus familiares, quienes en muchas ocasiones fueron acusados de pertenecer a grupos armados o de cometer algún tipo de acciones que terminaron estigmatizándolos. Al momento de la reparación es importante pensar bajo qué circunstancia es más conveniente una medida que otra. Por ejemplo, las víctimas de desaparición forzada por lo general piden un lugar de memoria, pero muchas veces las de asesinato no lo hacen, porque tienen a su víctima enterrada en un cementerio y saben dónde está. Es importante tener en cuenta que la elaboración de placas conmemorativas o monumentos no es una medida aplicable en todos los casos.

El otro ejemplo que quiero traer nos lleva a reflexionar sobre los alcances y los límites de las medidas de reparación. Se trata de un caso sobre marcación del cuerpo, recogido en el informe pericial de daño colectivo a las comunidades victimizadas por el frente “José Pablo Díaz” del Bloque Norte de las Autodefensas Unidas de Colombia. El testimonio dice lo siguiente:

Mi hijo pues, le dejaron una marca que él apenas se desnuda, se mira esa marca que le dejaron a mi hijo, mi hijo me lo cogieron a lo macho con un alambre de púas y me le hicieron aquí AUC, letras grandes, después

me lo cogieron y le dieron una limpia con una pringamoza hecha y todito me lo enroncharon, me lo cogieron a las seis de la mañana hasta las doce del día que me lo soltaron.

Es muy difícil determinar a quién le compete reparar, de qué forma hacerlo, e incluso cuál sería la mejor forma de hacerlo desde la institucionalidad en casos como este. Es difícil manejar este tipo de medidas cuando las afectaciones son tan diversas.

Otro tema álgido a contemplar es la delgada línea entre víctima y victimario. Tenemos un ejemplo claro de esto en el siguiente testimonio de una persona reconocida en la sentencia proferida contra Freddy Rendón Herrera, alias “El Alemán”, quien siendo menor de edad es obligado a ingresar a las filas de las AUC, con lo que le truncan su proyecto de vida. Estos casos de reclutamiento de menores nos llevan a pensar que en el país falta adelantar un gran debate sobre estos aspectos. El testimonio es el siguiente:

Ingresé a los 15 años al “Elmer”, durante todo el tiempo ocurrieron muchas cosas que ahora me traen problemas. Salgo a buscar trabajo y me gano el mínimo porque no tengo una carrera, cuando me fui a las Autodefensas, mi mamá tuvo que salir del pueblo, ahora tengo un hijo y una esposa [...]. Ingresé porque tuve un percance

con el “Elmer Cárdenas” que le dijo a mi familia que debían desocupar la finca, porque dijeron que éramos auxiliares de la guerrilla y como una opción fue la de ingresar para evitar que me mataran a mí y a mi familia. Lo del accidente, venía de una caminata, me desvié del camino, me perdí. Un explosivo me impactó y me alcanzó. Veníamos de un registro, y me embolaté. Duré perdido tres días, y la opción fue tirar una granada para que me escuchen, lancé dos y la tercera fue la que me alcanzó en la cabeza. Actualmente vivo en Acandí, estoy desempleado. [...] Sí estuve en la escuela de entrenamiento “El Roble”, tuve como instructor a un Delta. En la escuela aprendí tácticas de combate, a defenderme en el área.

Finalmente, quisiera cerrar mi exposición diciendo que si bien las víctimas tienen el derecho a conocer la verdad de lo sucedido, también tienen toda la libertad de que se les reconozca su derecho a decir “no”: no a la reparación, a reivindicar el derecho al olvido y a la posibilidad de adelantar procesos propios sin la intervención del Estado.

Con relación a esto último, sabemos que hay múltiples vehículos para la memoria. Las víctimas nos han mostrado formas de reinterpretar por medio del arte y de resignificar el pasado, a través de la música, los telares, las colchas, el teatro, acciones performativas, el uso de medios audiovisuales, la fotografía,

las galerías de la memoria, los lugares de recuerdo e infinidad de prácticas culturales.

### **Intervenciones de ponentes y asistentes sobre la segunda exposición, mediante preguntas, comentarios e impresiones**

**Intervención n.º 1:** Me preocupa el tema de la reparación simbólica, el tema de lo simbólico. Siento yo que el tema está por elaborarse, que somos un país poco simbólico. Ese nivel no existe, y por eso las víctimas no se sienten reparadas: porque eso no significa nada. Está el eco muerto de la recepción de las personas frente a la obra de arte porque no se tiene la comprensión simbólica de la obra.

**Intervención n.º 2:** ¿Cómo crees que sería el proceso de construcción de ese símbolo? No como símbolo impuesto, como ha pasado, que tenemos una sociedad muy piramidal y religiosa, de himno, escudo y bandera.

**Respuesta de Oriellys Simanca:** es un proceso fundamentalmente educativo, porque no existe lenguaje, nos falta lectura y escritura. Hasta que no construyamos el lenguaje, la construcción de algo más abstracto como el símbolo será complicado de lograr.

**Intervención n.º 3:** La sociedad ha construido símbolos que han sido atacados por el conflicto armado, la sociedad es simbólica, pero es peligroso para el orden. Al Estado le falta creer en lo simbólico, el proceso de transición debe pasar por lo simbólico,

porque hasta ahora solo hemos tenido actos públicos solemnes y acartonados. Y quiero aprovechar para preguntar algo: ¿cómo distinguir entre el concepto de reparación simbólica y las medidas de satisfacción?

**Respuesta de Oriellys Simanca:** Quiero tratar de responder varias cosas planteadas. Con relación a la última pregunta, la ley no es muy clara, y sin embargo, si uno analiza su contenido, ambas cosas están íntimamente relacionadas. Los dos términos, a mi parecer, son muy cercanos, más que diferentes. Las medidas de satisfacción se refieren a lo particular, a aquellas cosas puntuales que hay que reparar, mientras que el campo de reparación simbólica admite procesos o cosas mucho más amplias, como la construcción de tejido social, la resignificación o construcción de símbolos, etc. Ahora, respecto a la discusión de si existen o no símbolos en nuestra comunidad, yo también creo que en Colombia sí existe un amplio cambio de producción simbólica, solo que las comunidades no son tan conscientes de ello. Decir que una comunidad indígena o las comunidades afrodescendientes no producen símbolos no es acertado. Sin embargo, sí estoy de acuerdo en que somos una sociedad muy marcada por lo material, lo físico o lo tangible. Además, el escenario de la guerra produjo la negación y destrucción de los símbolos; los diferentes grupos armados rompieron los de la comunidad e impusieron los suyos. Ejemplo de ello fue el caso de la

Universidad de Córdoba, donde los grupos paramilitares negaron las alegorías de la comunidad estudiantil.

**Intervención n.º 4:** No dejemos de lado el tema psicosocial, integrándolo con la memoria. El *teatro foro* es un ejemplo de arte que trata de hacer memoria y reparar, que permite hacer catarsis y sanar el trauma. Los críticos de esta herramienta alegan que no facilita la sanación ni el olvido, y que puede llegar a revictimizar. Es por ello que considero que el arte debe ser responsable. Además otra herramienta importante es la literatura de reconciliación: cuando el tema memoria se habla de narrativas compartidas entre la verdad de víctimas y victimarios, se vuelve una visión más compartida de la memoria histórica.

**Intervención n.º 5:** Desde la Unidad de Víctimas, el año pasado realizamos un trabajo de dignidad y memoria con adolescentes desvinculados de grupos armados. Es paradójico, porque hasta los 17 y 18 años son víctimas de reclutamiento forzado, pero en adelante son victimarios. Fueron talleres de derechos humanos con un soporte artístico. Logramos varias piezas simbólicas, porque el momento de reclutamiento fue bastante impactante para ellos.

**Intervención n.º 6:** Eché de menos, en la exposición, la explicación de los decretos reglamentarios sobre la reparación a pueblos indígenas y afrodescendientes. Sin embargo, sé de primera mano que pese a estos decretos no hay disposición administrativa y

gubernamental. No hay registro de expresiones culturales en riesgo, de elementos culturales y patrimonio cultural en riesgo, y esto representa una dificultad para determinar el daño y la respectiva reparación. Además se está dejando de lado el daño cultural. Y también hay un daño al territorio, porque es ahí donde se pueden recrear diferentes prácticas tradicionales y culturales. Es por eso que yo veo la caracterización de ese tipo de daño y la respuesta institucional casi inexistente.

Por otro lado, la construcción de la memoria histórica de los afrodescendientes debe partir de la delimitación, porque las violaciones viene desde antes del conflicto armado. Y es ahí donde hace falta la cátedra de estudios afrodescendientes, que es un mandato para cada institución desde 1993, pero que hasta ahora no se ha implementado, y definitivamente la educación es básica para superar el conflicto, desde un punto de vista étnico y racial.

Hay un símbolo muy característico de la comunidad afrodescendiente y es “la umbilgación”, acto por el cual se entierra la placenta y el cordón umbilical de un recién

nacido en el lugar donde se sembró una semilla. Esta práctica ahora es imposible, porque la tragedia del desplazamiento ya no permite ciertas tradiciones. Hay otro trabajo que es importante destacar, los *Cantos del desarraigo*, un libro que señala la tragedia del desplazamiento y cómo la resistencia permite resignificar todo tipo de tradiciones.

**Respuesta de Oriellys Simanca:** En el Centro Nacional de Memoria Histórica hay un equipo de trabajo con enfoque diferencial, y se realiza un acompañamiento de las comunidades afrodescendientes. Sin embargo, por el marco que venimos desarrollando, no se ha manifestado nada específico al tema indígena o afro. La ley nos pide la construcción de un Museo de la Memoria con sede en Bogotá, y nos pide que delimitemos el tema, desde qué pretendemos reivindicar y desde cuándo. Si nos hemos cuestionado e indagado, pero aún está en estudio. Y esto nos lo hemos preguntado, no solo desde el enfoque diferencial, sino también sobre la presencia o no de los victimarios. Unos sectores piden excluirlos y otros pretenden humanizarlos.

## Conversatorio n.º 5



21 de mayo de 2014

### La reparación simbólica y el patrimonio cultural: preguntas y perspectivas\*

María José Almarales\*\*, Luisa Sánchez\*\*\*  
y Luis Fernando Arenas\*\*\*\*

\* Los tres expositores de este conversatorio son asesores investigadores de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura, Grupo de Patrimonio Cultural Inmaterial. María José Almarales ha investigado sobre patrimonio cultural y memoria histórica en la región Caribe;

### Introducción

Aunque todos aquellos bienes, expresiones, usos y tradiciones que hoy se agrupan bajo el concepto de patrimonio cultural hacen parte integral de nuestra vida individual y colectiva desde tiempos remotos, solo desde hace poco tiempo el patrimonio cultural ha tomado fuerza como un campo autónomo al que se destinan herramientas, conceptos e instrumentos normativos particulares.

En el actual contexto del país la cultura, y en particular el campo del patrimonio cultural, tiene mucho que aportar a la reparación del daño colectivo, al reconocimiento de las víctimas y al fortalecimiento de los vínculos sociales rotos por décadas de violencia. El debate sobre sus posibilidades y límites apenas comienza a abordarse. En aras

Luis Fernando Arenas ha investigado sobre el patrimonio cultural de comunidades indígenas, campesinas y desplazados por la violencia, y Luisa Sánchez ha investigado sobre las dinámicas históricas, políticas y poblacionales de las regiones de la Amazonia y la Orinoquia.

\*\* Candidata a magister en Historia y Memoria de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia.

\*\*\* Doctora en Sociología del IHEAL-CREDA, Paris III. Antropóloga y magister en Antropología de la Universidad de los Andes.

\*\*\*\* Magister en Antropología de la Universidad de los Andes. Arquitecto de la Universidad del Valle.

de alimentar esta reflexión vamos a dividir esta exposición en tres partes. En primer lugar retomaremos el marco normativo del patrimonio cultural; después nos preguntaremos por el papel del mismo en los procesos de reparación y, finalmente, nos detendremos en las herramientas que ofrecen el campo del patrimonio cultural de carácter material y el de naturaleza intangible, partiendo de algunas experiencias y ejemplos.

## 1. Marco normativo

Se entiende por patrimonio cultural el conjunto de bienes materiales, muebles o inmuebles, y las manifestaciones culturales que los individuos o las comunidades reconocen como parte de su identidad. Estos bienes y manifestaciones en muchos casos han sido heredados de las generaciones anteriores y son legados a las generaciones futuras.

En tiempos recientes, la preocupación de Occidente por el patrimonio cultural tiene su origen en dos eventos particulares: por un lado, la devastación que generó la Segunda Guerra Mundial, donde muchos bienes culturales quedaron en ruinas, y por el otro, el hecho de que en 1960 el gobierno egipcio propuso la construcción de la represa de Asuán, que amenazaba con inundar los templos de Abu Simbel, entre otros lugares arqueológicos emblemáticos. Esta situación puso en alerta al mundo, y generó profundas reflexiones sobre la importancia

de ciertos lugares y bienes para el conjunto de la humanidad. Para dar respuesta a esta situación, la Unesco aprobó la Convención de 1972 con el objeto de velar por la protección de sitios naturales y bienes culturales de carácter patrimonial.

Por otro lado, el proceso de mundialización o globalización, donde la agilidad de las comunicaciones y el intercambio de información ponen en contacto a la mayor parte de la población del planeta, plantea, no obstante, un riesgo de homogeneización en las costumbres, y por ende la desaparición de aquellas características culturales que marcan diferencias entre los distintos grupos humanos, poniendo de esta forma en riesgo su patrimonio cultural inmaterial. Por ello la Unesco planteó en el año 2003 la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.

En Colombia, el patrimonio cultural está amparado por la Constitución Política de 1991 y reglamentado por la Ley 397 de 1997, o Ley General de Cultura, la cual fue modificada por Ley 1185 de 2008. Tiene su origen en la Convención de 1972 de la Unesco sobre patrimonio cultural y natural y la Convención de 2003 sobre patrimonio cultural inmaterial. Asimismo, los diferentes tipos de patrimonio se encuentran desarrollados en el Decreto 763 de 2009 y la Resolución 0983 de 2010 referidos a los bienes de interés cultural, y en el Decreto 2941 de 2009 y la Resolución 0330 de 2010 para el patrimonio inmaterial y cultural. La Ley 397 de 1997 establece:



El patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua castellana, las lenguas y dialectos de las comunidades indígenas, negras y creoles, la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos, así como los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico o antropológico.

## 2. Patrimonio cultural y reparación simbólica

El patrimonio es una categoría institucional, no es una palabra propia de las comunidades, pero se activa y se vive en la vida cotidiana. Entonces, ¿cómo se expresa ese patrimonio cultural en la vida cotidiana? ¿Cómo ayuda a la reparación y reconstrucción del tejido social de las comunidades que han sido afectadas por el conflicto armado?

Para responder a esta última pregunta es necesario retomar los mandatos de la Ley 1448 de 2011 o Ley de Víctimas, que sienta las bases para implementar la política pública

de atención a las víctimas del conflicto armado. Esta herramienta define los procedimientos y señala la institucionalidad encargada para su implementación, fija el sistema nacional de atención y reparación integral a las víctimas y define diferentes tipos de medidas de reparación.

Esta ley se enmarca en tres principios: verdad, justicia y reparación. El derecho a la verdad es un derecho imprescriptible e inalienable, y está encaminado a que las víctimas y la sociedad en general conozcan los motivos y circunstancias en que se cometieron las violaciones a los derechos humanos. La justicia, por su parte, está enfocada a que el Estado desarrolle una investigación efectiva y permita el esclarecimiento de los hechos productores de las violaciones a los derechos humanos. Por último, la reparación está dirigida a las víctimas que hayan sufrido violaciones a sus derechos humanos en diferentes dimensiones.

La Ley de Víctimas contempla diferentes medidas de satisfacción, básicamente encaminadas a la verificación de los hechos, al conocimiento público de la verdad, a la restitución del derecho y al desarrollo de actos de desagravio a las víctimas. A su vez, estas medidas contemplan formas de reparación simbólica, definida en la ley, en el artículo 141, como “toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la

memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas”. En conclusión, son acciones u obras con repercusión pública que buscan la recuperación de la memoria histórica, la resignificación de las víctimas y la recuperación del tejido social.

Por su parte, el artículo 160 de la Ley 1448 de 2011 determina las instituciones que hacen parte del Sistema Nacional de Atención y Reparación a las Víctimas, en las cuales el Ministerio de Cultura, desde sus competencias, debe contribuir a la implementación de las diferentes medidas que contempla la ley.

Dentro del marco normativo que establece la Ley de Víctimas y la Política para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, en la Dirección de Patrimonio se ha venido desarrollando la línea de Memoria y Patrimonio. Esta línea tiene como propósito: abordar el tema de la memoria desde una perspectiva cultural, otorgándole un lugar esencial en la construcción de procesos de identidad, permitiendo explorar los usos de la memoria, desde lo individual y lo colectivo; la defensa y reivindicación de los derechos culturales; los lugares y formas de resistencia, y el fortalecimiento de los lazos comunitarios y el desarrollo local.

En lo que respecta al patrimonio cultural, más allá de la visión de monumentalidad

o excepcionalidad que suele asociársele, es importante comprender que este le da sentido a la vida en sociedad, por lo que puede abordarse como un derecho que se expresa día a día en la historia, las tradiciones, la memoria, los oficios, los productos, las costumbres y los valores de los grupos sociales. El patrimonio cultural tiene, en efecto, la capacidad de transmitir valores y significados, de agrupar y reafirmar al colectivo, porque está constituido por las manifestaciones inmateriales y bienes materiales que una sociedad considera representativos y trascendentes. Por ello, el patrimonio cultural apela a los sentidos de identidad, pertenencia y territorio, genera un relato colectivo y hace parte fundamental del entramado de la vida cotidiana.

Lo anterior lleva a que el patrimonio cultural, en contextos de conflicto, esté sujeto a un alto grado de vulnerabilidad. En efecto, cuando los grupos armados llegan a un territorio rompen el tejido social, y con él, todos esos elementos, relaciones y dinámicas que ayudan a constituir un grupo social. La violencia fractura además las redes de solidaridad y los procesos de transmisión de las prácticas culturales, afectando de manera profunda la memoria colectiva. Por último, modifica el significado de bienes o espacios, cargando de dolor lugares y objetos que antes tenían importantes funciones sociales.

Por ello resulta pertinente e importante vincular la protección y salvaguardia

del patrimonio cultural de los grupos en los procesos de reparación colectiva, resignificación de espacios asociados a hechos violentos, y fortalecimiento de las relaciones culturales a partir de dinámicas que integren a la población.

Como se mencionó, el objeto de la Ley de Víctimas es reparar integralmente a las víctimas del conflicto armado. Esto implica restablecer y mejorar las condiciones de vida de las comunidades según sus propias expectativas y promover condiciones de igualdad, dignidad humana y tolerancia. En este sentido, reconstruir los hechos del pasado y trabajar con las diferentes memorias de las víctimas puede contribuir a reparar los derechos, valores y creencias que fueron agredidos, y permitir el reconocimiento y restablecimiento de la vida individual y colectiva.

¿Cómo estamos abordando el tema de patrimonio cultural desde la protección y la salvaguardia? Es el tema que abordaremos a continuación a partir de la exploración de algunas experiencias desde la Dirección de Patrimonio.

### **3. Las herramientas que ofrece el campo del patrimonio en la reparación simbólica**

#### ***3.1. Patrimonio cultural inmaterial y reparación simbólica: las posibilidades de la memoria***

En cuanto al patrimonio inmaterial nos planteamos los siguientes interrogantes

como punto de partida: ¿a través de qué prácticas y mecanismos se elabora el dolor?, ¿cuál es el papel del arte y del patrimonio en este proceso?, ¿qué aporta la mirada del patrimonio inmaterial?

Para el desarrollo de estas preguntas hemos querido traer algunos ejemplos concretos. El primero de ellos es producto de un ejercicio de recuperación y reactivación de memoria que se realizó en el marco del proyecto Memorias de la Libertad de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura. En sus cinco ediciones este proyecto ha acompañado a diferentes grupos poblacionales del país a través del uso de lenguajes audiovisuales y artísticos, en el proceso de visibilizar sus propias memorias disidentes, extraoficiales o silenciadas por un solo relato de nación.

En el año 2013, la cuarta edición de Memorias de Libertad se llamó “Corridos Libertarios”. Fue un proyecto adelantado por la fundación Laboratorio Accionar, que quiso explorar un lenguaje específico y, hasta el momento, poco trabajado: los corridos llaneros, importante expresión del repertorio cultural de los Llanos Orientales.

Los corridos son textos cantados, con una localización espacial y temporal específica, que suelen acompañarse de instrumentos y aires tradicionales de la música llanera. Desde la Dirección de Patrimonio se decidió contemplarlos, porque los corridos son referentes de la identidad que hacen alusión

a hechos concretos y situaciones que afectan la cotidianidad de los individuos y colectivos; estos han sido la noticia y la memoria de esa región, han estado presentes desde la guerra de los Mil Días, y hasta hoy siguen narrando los hechos que marcan la realidad de la Orinoquia contemporánea. Muchos de ellos hablan del conflicto y han sido, a su vez, una autobiografía de la cultura llanera.

Dos ejemplos ilustran lo anterior. Uno de ellos es producto de un ejercicio de recuperación de memoria. En junio del año 2013 se invitó a sobrevivientes y ex combatientes de las guerrillas de entonces para que nos contaran la historia de esta llamada “Revolución de los Llanos”. A partir de su canto quisimos indagar por la manera en que, desde los diferentes departamentos de la Orinoquia, se vivió y se contó dicha “revolución”.

Todo esto lo encontramos plasmado en un primer corrido que data de los años cincuenta, llamado *Golpe Tirano*. Este corrido habla de un momento particular de las guerrillas del Llano. Es el momento en que el presidente Gustavo Rojas Pinilla invita a los insurgentes a que entreguen las armas, y llama a negociar al comandante Guadalupe Salcedo. Sin embargo, una vez que las guerrillas llegan al lugar de negociación, el ejército las bombardea.

### *Golpe Tirano*

Autor: Pedro Bocanegra “Teniente Alma Llanera”. Intérprete: Gregorio Flores

Voy a cantar un corrido  
Voy a cantar un corrido  
De los sucesos del Llano

De los sucesos del Llano  
Me alimito a la verdad  
Porque yo no juro en vano  
Este corrido es de fama  
Se llama Golpe Tirano

Y el que lo quiera aprender  
Se lo obsequio con la mano  
El que lo quiera aprender  
Se lo obsequio con la mano

Se lo obsequio con la mano  
Un día catorce de julio  
Ya para mitad del año  
Ha tronado el firmamento  
Volaban cinco aeroplanos

Con rumbo a la Angelereña  
Campamento retirado  
Lanzaron doce bombas  
Sin hacer ningún estrago  
Mataron cuatro gallinas  
Tres perros y dos marranos  
Hirieron la mula 'e silla  
Propiedad de don Sagrario

Hija de la primera yegua  
 Con la que fundaron el Llano  
 ¡Con que fundaron el Llano!

Las bombas y las metralas no son  
 enemigos malos.

No son enemigos malos  
 Son cohetes de una fiesta  
 que vivimos celebrando  
 Cada que cae una bomba  
 Damos un "¡Viva Laureano!"  
 Porque nunca siente miedo  
 El que no debe pecado

Nos tratan de Bandoleros  
 El peor de los agravios,  
 Así trataba Pilatos  
 A Cristo crucificado  
 Sus deberes y su orgullo  
 A un abismo lo han tirado

Con fusil y bayoneta  
 Y verde casco acerado  
 Persiguen en Casanare  
 A los rojos encarnados  
 Eliminan nobles vidas  
 Inocentes desarmados  
 ¡Crimen que apunta el destino  
 En su cuaderno sagrado!

En su cuaderno sagrado  
 Colombia y mi madre sufren  
 Un dolor desesperado  
 El ver morir a sus hijos  
 Algunos bien humillados

Dejando con sangre roja  
 Esos puñales manchados  
 Color que le enfade tanto  
 Y con él fue alimentado,

Pa' Venezuela se fueron  
 Los hombres degenerados  
 Más flojos que un perro blanco  
 Del pelo más delicado

Del pelo más delicado  
 Se fueron en paso y trote  
 Como perros regañados  
 Con el rabo entre las piernas  
 El sombrero atarragado  
 Todavía estarán con miedo  
 A la vez que no han llegado  
 Si algún día vuelven a Colombia  
 Deben de ser apresados  
 ¡Porque fue un delito grave  
 El habernos traicionado!

El segundo corrido lo hace una profesora del municipio de Fuentedeoro en el Departamento del Meta. Esta vez se realizó un proceso de reactivación de memoria, en donde un grupo de personas con diferentes trayectorias reflexionó sobre lo que significaba el corrido en la actualidad, y sobre lo que podrían decir de su presente a través de él. Así, Gladys Espinosa decide componerle un corrido a su padre José Uriel, quien fue uno de los primeros colonos en esta región próxima al río Ariari.

### Corrido de José Uriel

**Autora: Gladys Espinosa. Intérprete: Mariam Torres**

Ayer que miré su foto  
Parado en un botalón  
Sentí nostalgia de verlo  
Se me encogió el corazón

Recordé que una mañana  
Se fue diciéndome adiós  
Con la mano levantada  
Rebosante de emoción  
Un bus de la Macarena  
Lo llevó sin compasión

Porque nunca regresaba  
Aunque su hija lo esperó  
Todas las tardes con ansias  
Sentada en el corredor  
Lo esperaba una chiquilla  
Añorando su calor

Ahora voy a contarles  
Con nostalgia y con pasión  
Lo que pasó en esa vega  
del Ariari cantador

Que por los años cincuenta  
O tal vez cincuenta y dos  
Llegó un hombre decidido  
Valiente y con gran valor

A trabajar estas tierras  
Con machete y azadón  
Para sembrar el maíz,  
el plátano y el arroz

Sin darle cuentas a nadie  
Solamente a Dios patrón  
Espíritu aventurero  
Y de todos el mejor  
José Uriel se llamaba  
Hombre de gran corazón  
Quería conquistar el mundo

No le faltó Decisión  
A trabajar no le ganaban  
Porque lo hacía con amor  
Con la fuerza de cinco hombres  
Todos llenos de tesón

Para levanta' una casa  
Jamás un palo enterró  
Con bases a ras de tierra  
Y madera de cedrón

En el río bien crecido  
Él era un gran nadador  
Nadaba como los peces  
Nunca nadie le ganó

Trabajando siempre tuvo  
En su boca una canción  
La molienda y las acacias  
Cantaba como un tenor

El cultivaba el maíz  
Que se daba por montón  
Cuando sacaba cosechas  
Él se iba de trotador

A aprovechar la platica  
Como todo un gran señor  
Con trajes muy elegantes  
Conquistando con ardor

No le temía a los espantos  
Ni al tigre roncador  
Primero se vino solo  
Luego se trajo a su amor

Una niña de quince años  
Que le robó el corazón  
A cultivar estas tierras  
Por montes lo acompañó  
Sin tener más posiciones

El primero de estos corridos nos habla de unos hechos colectivos, de la historia de una región que se ha construido al margen de la Nación central. Poco sabemos del impacto de esa violencia en ese territorio, y de cómo se vieron afectados los pobladores de estos departamentos. Por ello, la primera función del corrido es informar y narrar una historia que permanece, en muchos sentidos, invisible. Se resalta así, por ejemplo, la muerte de los animales, como un hecho que requiere que se le reconozca su trascendencia. En segundo lugar, el corrido permite a los llaneros crear sus propios héroes regionales, modelo de unos valores y gestas específicas. Y finalmente, estos corridos de antaño ayudan a las personas a hacer una reivindicación de la forma en que se ha dado sentido al territorio.

El segundo corrido, escrito desde una perspectiva individual, nos habla de las vicisitudes de la familia de José Uriel, una familia que va creciendo entre los ires y venires, producto de la persecución y la violencia. Es una historia que en el centro del país quizás nos resulta desconocida, pero que es la realidad de muchos de los colonos campesinos del Llano y de tantas otras regiones de frontera. En este caso, tanto como los comandantes de la revolución de los años cincuenta, José Uriel también es un héroe local; héroe cotidiano y anónimo, cuya historia relata cómo fueron poblados los territorios y cómo surgieron las sociedades que hoy viven en una buena parte de la Orinoquia

colombiana, en su mayoría del cultivo del plátano y de otros productos agrícolas.

Estos corridos son una expresión significativa que visibiliza historias y memorias, y que permite reelaborar experiencias de dolor, resaltando el valor de la resistencia, la resiliencia y la independencia. A través de ellos, como de tantos otros lenguajes, esta sociedad no solo se construye, también se reconstruye desde el pasado, mostrando al país y a la región los aportes de los colonos a la vida llanera o la forma en que los habitantes han hecho frente a una violencia estructural que tiene raíces en conflictos irresueltos.

Teniendo en cuenta lo anterior, la conclusión a la que hemos llegado desde nuestro trabajo es que la memoria es algo que necesita ser activado, que no solo mira el pasado, porque invita a las sociedades a pensarse críticamente y es una construcción colectiva constante. La memoria no solo es un vehículo de transmisión del patrimonio sino que también es una poderosa herramienta para su salvaguardia.

Este último concepto, tan importante para el lenguaje del patrimonio, se refiere a todas aquellas acciones o iniciativas que los colectivos o individuos llevamos a cabo para hacer viable el patrimonio cultural inmaterial en el futuro. Es decir, todo lo que hacemos para que otras personas y generaciones puedan disfrutar colectivamente de ese conjunto de saberes, prácticas y expresiones que generan arraigo. Dichas acciones incluyen por

ejemplo difundir, registrar, contar una historia o enseñar una receta. Todos contribuimos a su salvaguardia cotidiana, a través de pequeños actos.

¿Por qué estos corridos son patrimonio cultural inmaterial? En primer lugar porque son un referente de la identidad para la sociedad llanera; son tradiciones vivas y vigentes que tienen sentido para los testigos directos de estos sucesos, tanto como para sus descendientes actuales. Asimismo, porque nos relatan una historia que da cuenta del entramado cultural de la región a través de una de las prácticas más interesantes de explorar en el trámite del dolor: la música.

Ahora bien, el patrimonio cultural inmaterial se refiere a conocimientos, prácticas y usos colectivos que se traducen en varios campos no excluyentes: medicina tradicional, juegos tradicionales, artes populares, actos lúdicos y rituales, organización social, lenguas, etc. Esta variedad de expresiones culturales ha permitido, en segundo lugar, emprender otro tipo de proyectos desde la línea de Memorias en Conflicto en articulación con el Centro de Memoria Histórica.

Como objetivo principal, la línea de Memorias en Conflicto busca explorar la relación del patrimonio cultural inmaterial y la memoria a partir de diferentes estrategias de trabajo colectivo e investigación abierta en contextos donde el conflicto armado y la violencia hayan afectado la transmisión, recreación y salvaguardia de las diferentes

manifestaciones, prácticas, usos, representaciones, expresiones, conocimientos, técnicas y espacios culturales asociados al patrimonio cultural inmaterial. También busca resaltar los usos y activaciones políticas de las memorias culturales, su inscripción en el campo de lo cotidiano y la manera en que esta apuesta permite reconstruir tejidos sociales fragmentados por situaciones de crisis.

Dentro de esta línea, y en alianza con la Fundación Subliminal, se han realizado proyectos en el corregimiento de Santa Cecilia, Municipio de Astrea, en el Cesar, durante el año 2012, así como proyectos, en 2014, con comunidades campesinas y afrodescendientes reconocidas como sujetos colectivos de reparación en los departamentos de Santander y Magdalena.

En estos tres departamentos se han emprendido trabajos de recuperación y fortalecimiento de la memoria colectiva para la restauración del tejido social y la creación de vínculos con el territorio. Esto ha sido posible gracias a que, a través de las prácticas culturales que los grupos y colectivos consideran parte de su patrimonio inmaterial, se encuentran muchas veces soluciones creativas para superar las situaciones difíciles. A su vez, la memoria se constituye en un vehículo que permite dignificar a las víctimas y las comunidades, y por ende se convierte en una apuesta política por sus derechos. En el Cesar, por ejemplo, se reconstruyó una técnica de tejido con el fin de hacer una



Casa de la Cultura que sirviera como lugar de reunión; se promovió un concurso de canotaje entre diferentes veredas para poder renovar a través de esta práctica el intercambio y la socialización, y también se adelantó una serie de reflexiones sobre cocina tradicional.

Los proyectos implementados durante el año 2014 con la Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare (ATCC) en Santander y el Consejo Comunitario Jacobo Pérez Escobar en Aracataca, Magdalena, están enfocados a la recuperación de prácticas culturales para la reparación colectiva de estas comunidades en el marco de la Ley de Víctimas. En ambos casos las reflexiones sobre las memorias no se enfocaron, exclusivamente, en los hechos victimizantes, pues más allá de su importancia es evidente que ambas comunidades poseen referentes que trascienden el conflicto armado. En ese sentido, no se abordó la violencia como el horizonte temático de los ejercicios de memoria, sino como un elemento que no se vive de manera separada o compartimentada, que atraviesa la vida cotidiana, y que circula junto a otras memorias y experiencias culturales.

El proyecto adelantado en el marco del plan de reparación colectiva de la ATCC derivó en la creación, por parte del grupo de jóvenes del Carare que lideraron una iniciativa con el acompañamiento de la Fundación Subliminal, de una estrategia de radio abierta, móvil y en vivo, capaz de llegar a lugares apartados en donde se buscaba recolectar las diferentes

voces y memorias de la zona para amplificarlas, permitiendo a través de este ejercicio realizar un proceso de reconocimiento del territorio y fortalecer sus procesos de comunicación.

Radio Efecto Sonoro fue el nombre escogido por los participantes para nombrar la estrategia radial, y su creación permitió generar una plataforma para la divulgación y la creación de contenidos por medio de la investigación de temas propuestos por los participantes. Con esta acción se buscó generar procesos de indagación que permitieran reflexionar en torno a las diferentes prácticas culturales y memorias asociadas al territorio.

Como ejes temáticos en la creación de contenidos se trabajaron las prácticas culinarias locales, el surgimiento y construcción del “barrio de los desplazados”, las migraciones afrodescendientes al Carare, la extracción y uso de los recursos naturales, y los cambios en la juventud de antes y la de ahora, diseñándose pequeños programas de entrevistas relacionados con estos temas.

Como estrategia para llevar a Radio Efecto Sonoro a las diferentes veredas ubicadas a lo largo del río Carare, se diseñó el Balzófono, el cual fue el vehículo que posibilitó la experiencia de navegación a través del río, que constituye uno de los ejes principales de articulación de este territorio; por sus aguas han transitado sus pobladores, sus historias y memorias, sus prácticas culturales, su sustento y también la violencia. Reconociendo la relevancia del río durante el recorrido se creó una estrategia, en

diálogo con la práctica de radio en vivo, que se propuso reconocer, explorar y registrar los sonidos que habitan y recorren las aguas del Carare, generando así nuevas aproximaciones y resignificaciones frente al territorio.

La experiencia de la radio en vivo no se limitó exclusivamente a llevar esta iniciativa a diferentes lugares del territorio; en cada lugar visitado los micrófonos se abrieron para que los pobladores contaran sus memorias frente a los temas propuestos u otros que quisieran compartir a la audiencia, generando procesos colectivos de reflexión en torno a las memorias locales, sus prácticas culturales, la construcción y uso del territorio y sus estrategias de resistencia frente a las diferentes violencias que han azotado a estas comunidades.

Como balance de este proceso, en su primera etapa se avanzó en la consolidación de un grupo de trabajo a nivel local, lo cual permitió dejar en el grupo participante conocimientos y herramientas relacionadas con técnicas de investigación cualitativa y de grabación y creación de contenidos sonoros. Los programas grabados durante el recorrido en el Balzófono fueron recopilados en una propuesta multimedia que permite reproducir audio, imagen y video. Esto permitirá recrear la trayectoria de la balsa y escuchar la totalidad de las emisiones de radio y los programas realizados por el equipo de Radio Efecto Sonoro. Todo este material también estará disponible en la web.

El proceso realizado por los miembros del Consejo Comunitario Jacobo Pérez Escobar en Aracataca, y en alianza con el Centro de Memoria Histórica, estuvo enfocado en el análisis de las afectaciones y transformaciones sobre las prácticas culturales de la comunidad afro de Aracataca, generando las dinámicas económicas (economías extractivas) y los conflictos armados, observando lo sucedido en la dimensión cultural y, de manera concreta, en la construcción de identidades culturales, entendiendo estas como parte fundamental del patrimonio cultural inmaterial de la nación.

Por lo anterior, se generó una iniciativa de memoria orientada a la creación de conocimiento y apropiación de las herramientas necesarias para llevar a cabo dinámicas de recuperación de las diversas versiones del pasado. Para esto se procedió a la elaboración de una línea de tiempo en donde se desarrollaron ejercicios de rememorización de prácticas culturales de la población llegada a Aracataca, esto en el marco de la lógica laboral y la economía extractiva instalada en el territorio por la United Fruit Company, y que diera cuenta de las historias asociadas con la diáspora de la población afrocolombiana instalada en el municipio.

En la construcción de la línea de tiempo se identificaron diferentes prácticas culturales de la comunidad negra instalada en la zona. En dichos ejercicios se identificaron personajes, saberes, usos y lugares emblemáticos en la historia de la población afro, así como las

fracturas que el conflicto armado ocasionó sobre las tradiciones culturales identificadas. Además se realizaron actividades de formación dirigidas al grupo coordinador local sobre técnicas de investigación y metodologías de sistematización de la información con el fin de que el grupo local adelantara entrevistas en profundidad y recolectara testimonios y documentos que sirvieran como insumo para la construcción de la línea de tiempo.

Como resultado del proceso se generó una herramienta didáctica que articuló los diferentes insumos resultantes del trabajo adelantado alrededor de la indagación de sus memorias, y que constituyó la materia prima para crear una iniciativa de memoria o estrategia de representación perdurable y útil para la comunidad en donde se mezclarán textos escriturales e imágenes.

De tal manera, la Caja Pedagógica Aracataca: Memoria Afro, nombre elegido por el colectivo de trabajo, es el resultado de un proceso de investigación, indagación y representación de las memorias de la población que constituye una herramienta valiosa para dar a conocer la historia de la cultura afro que habita Aracataca.

Desde esta óptica, y observando las diferentes experiencias de trabajo mencionadas, ¿qué nos aporta el trabajo de salvaguardia del patrimonio inmaterial en términos de reparación? Como primera medida, nos ayuda a entender las sociedades y la manera en que viven las afectaciones

del conflicto y las violaciones a derechos humanos desde las lógicas propias de los actores. En el primer corrido presentado, por ejemplo, se narran hechos violentos donde no hubo víctimas mortales humanas, pero donde sí murieron animales domésticos, de alta importancia en la vida cotidiana de los llaneros que habitan áreas rurales. Esto nos permite acercarnos a una lógica territorial específica y comprender el dolor de manera no estandarizada.

Como segunda medida, la óptica de patrimonio cultural permite visibilizar actos de resistencia de las comunidades. Se trata muchas veces de muestras de resistencia cotidiana que sobrepasan el ámbito del conflicto armado. Por ejemplo, los colonos de la Orinoquia o los campesinos de la región del Carare y Astrea y la comunidad afro de Aracataca, que han sido poco reconocidos y valorados, volviendo invisibles así sus expresiones culturales, las cuales muchas veces constituyen expresiones disidentes frente a discursos hegemónicos de identidad regional que no han tenido suficientemente en cuenta sus aportes a la diversidad cultural del país.

También nos ayuda esta perspectiva a entender cómo las comunidades y colectividades se sobreponen al dolor, integrándolo a lo que ellas reconocen como patrimonio y como parte de su memoria colectiva. Así, a partir de aproximaciones a los lenguajes narrativos, audiovisuales, musicales

y artísticos se ha trabajado sobre el potencial del arte, entendiéndolo como una forma de organización y producción de la comunidad. Este enfoque significa dejar de pensar el arte simplemente en términos de la obra y el autor, para acercarse a él como herramienta que permite recomponer y reproducir prácticas culturales significativas para las personas y grupos sociales desde sus propias capacidades de agencia.

A través de los procesos de reflexión colectiva fue evidente que los diferentes conflictos registrados en la memoria de las comunidades no están vinculados exclusivamente con los sucesos violentos derivados del conflicto armado, también están relacionados con la falta de oportunidades laborales y educativas, la ausencia de infraestructura, la baja calidad de vida, la resistencia institucional a aceptar modelos de desarrollo propios, entre otros factores.

Todo lo anterior nos permite entender la reparación de manera amplia y diversa, y visibilizar el papel de la salvaguardia, no como una acción institucionalizada y estandarizada, sino como un proceso propio de reflexión colectiva, de construcción creativa, de evaluación de la sociedad y de proyección hacia el futuro, en donde esta se dé cuenta de las diferentes maneras en que las comunidades usan su propias prácticas culturales para mantener la cohesión e identidad como grupo, resistir y proveer respuestas y herramientas para superarlos.

### ***3.2. Patrimonio cultural de carácter material y reparación simbólica***

La Ley 1448 de 2011, en el título IV, artículo 139, habla sobre las medidas de satisfacción. Dentro de las posibles acciones contempladas como tales se menciona específicamente, en el literal f, la construcción de monumentos públicos en perspectiva de reparación y reconciliación, donde se contará con la participación de las víctimas. Esto plantea una disyuntiva, pues generalmente se asocia el patrimonio cultural material, mueble o inmueble, con lo monumental y majestuoso. Esta concepción es problemática cuando se piensa que dicho patrimonio puede estar relacionado con el dolor y con el conflicto.

Los bienes culturales, muebles o inmuebles, a los cuales se les atribuye una especial significación cultural son reconocidos como bienes de interés cultural mediante una resolución de declaratoria; es decir, mediante un acto administrativo se eleva el bien a una categoría que lo distingue del resto de bienes que conforman la cotidianidad de una sociedad. Los lugares antropológicos, de acuerdo con Marc Augé, son lugares que llegan a ser representativos porque cuentan una historia, hacen posible establecer una identidad y permiten la generación de relaciones sociales. La asociación se puede crear con los bienes de interés cultural mientras sean lugares, edificaciones u objetos que cuenten la historia de una comunidad que

se sienta identificada con ellos y establezca sus relaciones mediante ellos.

Para que un bien sea reconocido como de interés cultural debe cumplir con unos criterios de valoración, como su antigüedad, el renombre del constructor, la autenticidad, su buen estado de conservación, la representatividad para una sociedad, entre otras características. De estos criterios se desprenden unos valores intrínsecos a los bienes de interés cultural: el valor histórico, el estético y el simbólico. Si un lugar o un bien reúne algunas de estas características, puede llegar a ser considerado como patrimonio cultural.

En entornos de conflicto, los bienes culturales que son afectados por la violencia o donde las personas son victimizadas, adquieren una nueva valoración o significado, y los individuos o las comunidades establecen una relación distinta con ellos. Esta nueva forma de relación permite hablar de patrimonio cultural, no entendiéndolo como caracterizado por lo monumental, sino como una representación o una encarnación del horror, que en cierta medida ayuda al reconocimiento de la víctima y al trámite de su dolor.

Proponemos cuatro posibles formas en las que un bien cultural, sea mueble o inmueble, puede ser considerado patrimonio cultural relacionado con el conflicto:

- Bienes culturales o lugares significativos para la comunidad que son afectados por hechos violentos o usados para su

perpetuación. Ejemplo, la iglesia en el caso de la masacre de Bojayá.

- Bienes que cambian su valoración porque fueron vulnerados o afectados por un hecho violento. Ejemplo, el Cristo de la masacre de Bojayá.

- Bienes creados para la realización de hechos violentos. Por ejemplo, la Casa Arana o la pistola con incrustaciones de diamantes de alias “Cuchillo”.

- Bienes que se configuran para tramitar el horror de esos hechos violentos, como los monumentos conmemorativos.

Particularmente en Colombia hay varios ejemplos de bienes declarados como patrimonio cultural material que tienen relación con hechos de violentos. Algunos de ellos son: *La Basílica Menor del Sagrado Corazón de Jesús (iglesia del Voto Nacional, Bogotá)*. Entre los criterios por los cuales fue seleccionada se cuentan la autoría, la monumentalidad, y el haber sido ideada para conjurar la guerra de los Mil Días. En 1975 fue declarada monumento de la nación, y con la Resolución 1402 del 16 de julio de 2012 fue declarada como bien de interés cultural de la nación.

*La Casa Arana*. Por iniciativa de las comunidades indígenas de La Chorrera, mediante la Resolución 0238 de 2008 fue declarada como bien de interés cultural. Los jóvenes quisieron recuperar la memoria de lo que sucedió ahí, no solo para que Colombia tuviera conocimiento de ello, sino para empezar a recordar ellos mismos, para

no olvidar lo sucedido. Si bien la Casa fue concebida para la explotación del caucho y para la esclavización, mal trato y exterminio de los indígenas, a raíz del proceso de memoria y de patrimonio cambió su uso para fomentar la educación del pueblo indígena.

*Instalaciones de la United Fruit Company - Zona Bananera.* En este caso no se cuenta con una declaratoria nacional, pero el gobierno está adelantado las gestiones para que incluso sea reconocido como patrimonio mundial por la Unesco. En dicho lugar ocurrió la mayor masacre de trabajadores en la historia de Colombia, y por ello el gobierno pretende darle voz al horror de la masacre y generar reflexiones sobre el modelo social que se estaba formando con la explotación bananera que transformó un territorio, pero que desafortunadamente terminó con la masacre en 1928.

*Columna de la Libertad de los Esclavos.* Fue construida por los esclavos libertados, luego de la manumisión en 1851, con las piedras que constituyeron el cadalso donde fueron fusilados los héroes de la independencia en Ocaña. Este monumento reposa en la plaza de principal de la ciudad como homenaje al fin de un sistema infrahumano, y para recordar que esos vejámenes no deben volver a ocurrir. Precisamente este fue el motivo para la declaratoria de la columna como bien de interés cultural.

En el ámbito internacional algunos ejemplos de bienes culturales incluidos en la

Lista de Patrimonio Mundial de la Unesco, para recordarle a la humanidad que los horrores allí perpetrados no deben volver a ocurrir, son: el Campo de Concentración de Auschwitz - Birkenau; la Cúpula Genbaku o Memorial de la Paz de Hiroshima; la isla esclavista de Gorea, en Senegal, y la prisión donde fue recluso Nelson Mandela.

Recogiendo lo anterior, se plantean los siguientes interrogantes para el debate: ¿qué pasa con los bienes culturales en ámbito de conflicto, como por ejemplo, el Cristo de la masacre de Bojayá, que viene a encarnar el dolor, el sufrimiento y los padecimientos de los sobrevivientes de esta masacre, y llega a convertirse en algo representativo de su esperanza, al ser resignificado? ¿Qué ocurre, asimismo, con la cancha donde tuvo lugar la masacre de El Salado?, ¿podría ser declarada, también, como bien de interés cultural?

### **Intervenciones de ponentes y asistentes mediante preguntas, comentarios e impresiones**

**Intervención n.º 1:** La comunidad de Cacarica le solicitó a la Corte Interamericana de Derechos Humanos que le ordenara al Estado ayudar con la manutención de un monumento que las víctimas habían construido en el lugar donde estuvieron desplazadas, así como que se ordenara la creación de una emisora. Sin embargo, la Corte desestimó estas peticiones. También se habló en este punto de una

reparación al territorio. ¿Cómo ven el concepto de territorio y de una reparación al territorio desde la Dirección de Patrimonio?

**Respuesta:** La comunidad le da una valoración simbólica al monumento, en tanto tiene un significado para sus miembros. Se habla de patrimonio cultural cuando el bien tiene una razón de ser, un significado dado por la comunidad.

**Respuesta:** Frente al tema del territorio se trata sin duda de una pregunta compleja, puesto que este tema excede en muchos casos las competencias del Ministerio de Cultura. Desde el Grupo de Patrimonio Cultural Inmaterial, no obstante, entendemos que el territorio está delimitado por sus prácticas; este es un espacio donde se le da sentido a la vida cotidiana, y desde esta premisa trabajamos para su protección. Ahora bien, las comunidades deben decidir qué procesos son aptos para su reparación, si prefieren un monumento o una emisora. Una emisora puede convertirse en acción de salvaguardia que ayude a reparar la ruptura en el tejido social que tuvo lugar con ocasión de los hechos violentos.

**Respuesta:** El Ministerio de Cultura está llamado a participar dentro del Sistema de atención y reparación a las víctimas, pero no es directamente responsable de elaborar o actuar en los planes de reparación. Conscientes del papel que juega la cultura y el patrimonio, se está haciendo todo lo posible por adelantar procesos de articulación como los que ya se

han hecho con la Unidad de Atención a las Víctimas o el Centro Nacional de Memoria Histórica. Desde nuestras competencias, tratamos de pensar en medidas significativas, teniendo en cuenta la variabilidad de los lenguajes y la especificidad de las lógicas culturales. No obstante, esto demanda un diálogo entre instituciones que no siempre resulta evidente o eficaz.

**Intervención n.º 2:** ¿Cómo se determina que un bien mueble sea patrimonio desde la colectividad? ¿Qué beneficios se derivan para una comunidad cuando un bien obtiene la connotación de patrimonio? Además, la memoria histórica no se supedita exclusivamente a la parte del horror, de la violencia: ¿antes, qué existía?

**Respuesta:** un individuo o una comunidad que considere un objeto o una edificación como algo simbólico puede hacer la solicitud de declaratoria de bien de interés cultural. Según los criterios y la valoración estipulados en la ley, se elabora el expediente para la declaratoria. La comunidad puede consensuar qué bienes pueden ser declarados como patrimonio cultural. La valoración se da porque la comunidad se reconoce en dichos bienes culturales por ser representativos de su historia y de su identidad por el uso que se les da. Así, el proceso de declaratoria es el reconocimiento de los valores patrimoniales del lugar, edificación u objeto considerado. En situaciones de conflicto, el horror puede hacer que los bienes culturales cambien su

significado, bien sea para tramitar el dolor, para recordar, o para denunciar y llamar la atención de estos hechos atroces para que no lleguen a repetirse. Es ahí donde radica la importancia del patrimonio cultural en ámbitos de conflicto, y donde los jueces deben reconocer cuál es el patrimonio afectado o cuál es el que debe ser reconocido.

**Respuesta:** Desde la Dirección de Patrimonio, y en particular el Grupo de Patrimonio Cultural Inmaterial, la apuesta es más por la salvaguardia que por la declaratoria. ¿Qué beneficios? La gente asocia la declaratoria a recursos económicos, y esto termina por crear falsas expectativas. En realidad el beneficio se traduce en la visibilidad y en los aprendizajes y fortalezas que deja el proceso que lleva a las comunidades a pensarse como colectivo, a preguntarse varias cosas sobre sí mismas y sobre la manera como quieren proyectarse. Por ello debe haber un proceso de reflexión. De la misma forma, como lo mostramos en los ejemplos, promovemos diferentes metodologías de salvaguardia, alternativas o complementarias a las declaratorias por medio de Listas Representativas.

**Intervención n.º 3:** En el Ministerio, ¿qué tanto le aportan al proceso, más que al resultado?

**Respuesta:** Nosotros hacemos énfasis en el proceso, pero tenemos recursos y tiempos limitados. Además, al final se nos exige un resultado. Pero para nosotros sí es importante

el proceso, y siempre intentamos buscar caminos para que la gente pueda contarse a sí misma. Ahora bien, no es fácil que todos los grupos se representen bajo un mismo lenguaje o se sientan identificados por un mismo ejercicio; en su mayoría se trata de procesos conflictivos. No los vemos como respuestas definitivas sino como una contribución, un comienzo para otros ejercicios a largo plazo o para otros procesos internos de los grupos sociales.

**Intervención n.º 4:** ¿Cómo ve el Ministerio de Cultura la noción de comunidad?

**Respuesta:** La definición de esta noción y el rol que se le atribuye en la gestión del patrimonio cultural inmaterial es uno de los puntos más álgidos del debate. Desde la óptica del patrimonio suelen entenderse como “comunidad” los grupos sociales portadores, creadores o vinculados, aquellos que consideran una manifestación o un bien como propio y como parte de sus referentes culturales, su identidad y su memoria colectiva. Ahora bien, es ilusorio pensar que las comunidades o colectividades son grupos homogéneos, estructurados y consensuales, o que representan a la totalidad de un grupo humano. Es evidente que se trata de sistemas sociales complejos, atravesados por intereses específicos y conflictos. Por ello, “comunidad”, más que un concepto con una definición cerrada, debe entenderse como una herramienta para hacer énfasis en la importancia de la participación ciudadana en



la definición, disfrute y manejo del patrimonio; una noción que puede y debe tener diferentes sentidos de acuerdo a los contextos específicos de cada lugar y cada caso de aplicación.

**Intervención n.º 5:** Desde el Programa de Vigías del Patrimonio protegemos los patrimonios, para lo cual hemos inventado un paseo para el reconocimiento de la ciudad de Bogotá, porque la gente no conoce su patrimonio, o no lo cuida, como es el caso del Castillo de Marroquín. Y Mompox, donde nació Candelario Obeso, también está destruida.

**Intervención n.º 6:** Parece que gran parte de las acciones del Ministerio de Cultura están centradas en los grupos, las comunidades o los portadores del patrimonio. ¿Cuál es el papel que les asignan a los demás ciudadanos? ¿Cómo ayudar?

**Respuesta:** Hemos trabajado con diferentes tipos de víctimas. Desde el Ministerio entendemos que todas las estrategias que se puedan plantear, desde todas las instituciones, como desde la sociedad civil, son viables. Muchas veces desconocemos nuestra realidad, y es que la sociedad en su conjunto también es víctima, por eso debemos pensar mecanismos diferentes para tener un mayor alcance e impacto, que no sea solo dirigido a los directamente afectados, sino a toda la sociedad.

**Respuesta:** Nosotros aportamos a la reparación, pero no somos la entidad llamada a esto; también estamos ayudando.

Trabajamos con el país, no solo con las víctimas; intentamos visibilizar voces y procesos, no necesariamente escuchadas, desde muchos lugares de disputa y de tensión, desde muchas invisibilidades. Los ciudadanos somos multiplicadores, nuestra visión centralista evita conocer a los demás, y por ello aportamos voz y visibilidad a los procesos que de otra forma quizás no llegarían al país.

**Intervención n.º 7:** Quiero contarles una experiencia o conocimiento particular. El Tribunal de Cundinamarca ordenó la construcción de un monumento que debe estar en la plaza de Bolívar como una conmemoración de la toma del Palacio de Justicia. ¿Cuál puede ser el significado de esto? Hay diversos grupos sociales para los cuales un tipo de reparación simbólica como esta es una afrenta a sus creencias. Algo similar ocurrió en la Casa del Florero, cuando en un rincón decidieron hacer una instalación alusiva a los hechos del Palacio de Justicia, que no tendría relación con el museo. Entonces, ¿cómo es que esa reparación simbólica es efectiva para las víctimas, pero puede ser un agravio para otros? Se debe tener en cuenta la comunidad a la que se dirige.

**Respuesta:** El conflicto está vivo en Colombia, ¿cómo reparar frente a las posiciones encontradas? El museo fue resignificado como cuartel militar, y fue fundamental en la retoma del Palacio. ¿Qué pasa entonces con ese edificio? En todo caso

sí tenemos que pensar en las víctimas, porque estamos dejando muchas víctimas por fuera.

**Respuesta:** ¿Cómo tratamos todos esos procesos del pasado, en medio de un escenario de conflicto, donde están perpetradores y víctimas? Pues ese es el problema de aplicar la Ley de Víctimas en un escenario conflictivo.

**Intervención n.º 8:** Me inquieta la idea de “patrimonializar” la memoria, que es inacabada e inaprensible. Entonces patrimonializar implica “tomar una foto”, pero, ¿cómo evitar la congelación de ese proceso, que está en constante movimiento? La memoria se debe reproducir. ¿Por qué nacionalizar lo local? Hacer de prácticas locales una condición nacional. ¿No es mejor crear condiciones para que hablen por sí mismas las comunidades, sin la agencia del Estado?

**Respuesta:** El patrimonio no es estático. Un ejemplo de ello es la Casa Arana, que fue construida para la explotación del caucho y donde se torturó a los indígenas. Hoy es un centro de educación técnica y superior. Esto demuestra que el patrimonio es dinámico y que está vivo. Con la declaratoria se pretende la conservación del bien cultural; se garantiza que su simbolismo y su trascendencia histórica se conserven para futuras generaciones.

**Respuesta:** El trabajo desde el patrimonio, material o inmaterial, es finalmente una forma de abordar la cotidianidad, no se trata de campos estáticos. No es tanto patrimonializar la memoria, sino fortalecer los

procesos colectivos que la construyen y le dan vida. Una de las formas en que venimos trabajando es la declaratoria de bienes y manifestaciones desde iniciativas de las comunidades, para visibilizarlos; pero nosotros no lo imponemos, sino que obramos por pedido de las comunidades. No priorizamos proyectos sino procesos, y todas las medidas van dirigidas a fortalecer procesos en los que incluso el Ministerio en algún momento se pueda retirar. El asunto no es el Estado paternalista, sino colaborador.

**Respuesta:** ¿Por qué una búsqueda por nacionalizar lo local? Quiero abordar esta pregunta con otro ejemplo de la región de los Llanos Orientales: los cantos de trabajo de Llano, recientemente integrados a la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación. Se trata de un conjunto de expresiones sonoras que acompañan las faenas y actividades de la ganadería tradicional y que hoy solo unos pocos llaneros siguen utilizando. Se usaban por ejemplo para tranquilizar a los animales mientras se los ordeña, para dirigirlos, amansarlos o trasladarlos de un lugar a otro. Estos cantos establecen una relación con los animales y, en general, con el mundo que rodea a los llaneros, y que hoy está desapareciendo por las transformaciones tan agudas en los sistemas productivos de la región. Entonces, ¿por qué es necesario nacionalizar algo tan local como estos cantos? No se trata de un ejercicio de cultura folklórica, de rescate o de

congelación en el tiempo; es más bien una apuesta que intenta contribuir a construir una imagen del país más crítica frente a la desigualdad y, en esa medida, más acorde con la realidad. Esta nación se sigue construyendo a expensas de muchos territorios, lógicas productivas y culturales locales. El patrimonio, si se enfoca con cuidado, permite conocer, crear sensibilidad, favorecer la apropiación y la mirada crítica frente a algo que es también parte de nuestra historia colectiva. Uno de nuestros grandes problemas como país es la desmemoria y el desconocimiento. La Colombia urbana del centro del país, que es en muchos casos la que está llamada a tomar decisiones en materia de política pública por cuenta de las desigualdades en el acceso a la educación y de los recursos, se enriquecería mucho si sintiera como suyos los cantos de trabajo del Llano, o si se identificara con las demandas de aquellos sectores que hoy ya no pueden vivir de la ganadería tradicional. Esto nos recuerda algo que no siempre se tiene en cuenta cuando se habla de patrimonio, y es que este es un campo eminentemente político.

Ahora bien, esta pregunta llama también a considerar cuál es el rol del Estado. En este caso nos interesa resaltar que no lo vemos tanto como una instancia aparte de los colectivos e individuos, sino como una red de relaciones que permite a los grupos sociales tener voz, y a diferentes sectores dialogar en torno a un objetivo común.

**Intervención n.º 9:** Quiero preguntar al público si considera que el Cristo de Bojayá debería ser declarado patrimonio cultural.

**Intervención n.º 10:** El problema del patrimonio es precisamente la patrimonialización, si esta implica convertir al bien en un objeto de mercado, o en una pieza de museo. Hablar sobre el Cristo de Bojayá como patrimonio puede hacer caer en esta pequeña trampa. Incluso al arte también le pasa, cuando se ve inmerso en un circuito de explotación comercial. No se puede hacer a través de proyectos o cosas definidas, sino de creación colectiva y espacios de diálogo y construcción, donde se indaguen las memorias colectivas, sin tener dispositivos preconcebidos.

Hay dificultad para relacionar el patrimonio con los procesos de reparación simbólica. Pero podemos repensar la reparación simbólica y el espectro de afectación de la guerra o conflicto armado que afecta los cuerpos y las familias, desgarrando el tejido social, especialmente cuando hay desaparición y ausencia. En esa dinámica hay afectaciones culturales referidas a los saberes, las tradiciones y prácticas, y por ello se debe permitir pensar otras formas de reparación simbólica.

**Intervención n.º 11:** Más que si deba o no ser el Cristo de Bojayá patrimonio de la nación, debemos pensar en si es símbolo de la barbarie, que va más allá de dinámicas legales y transnacionales. Podría ser un

símbolo colectivo, ese es el punto. No se debe patrimonializar porque sí.

**Intervención n.º 12:** El patrimonio puede caer en esa trampa de convertirse en un producto comercial; sin embargo, en el ámbito de la violencia y el conflicto, difícilmente puede ser comercializado, va más dirigido a la función de recordar los hechos y a que estos no vuelvan a ocurrir.

**Intervención n.º 13:** Finalmente los usos se dan de diferentes formas, y es importante manejar ese discurso desde lo local. El arte y la reparación deben ser coherentes con las prácticas y saberes de lo local antes de configurar una memoria o patrimonio nacional. El arte, como el patrimonio, no es bueno *per se*, hay intereses en ellos.

**Intervención n.º 14:** Hay una intersección entre arte, patrimonio y acciones de reparación. Es un terreno que apenas se está construyendo, y existe un afán de relacionar la construcción de monumentos con la reparación. Por ello, sí hay pertinencia entre estos campos de acción, siempre y cuando puedan generar procesos. Pero todo debe apelar a los códigos culturales locales, para

que sea eficaz la reparación, que es algo que debe cuestionar el Estado, según las ficciones alrededor del arte y la reparación.

**Intervención n.º 15:** Dentro de la Ley de Víctimas está la idea de la construcción de un Museo de la Memoria, que será construido en Bogotá, pero las víctimas están en la periferia. ¿Hasta qué punto eso podría ser reparación? ¿Hasta qué punto las víctimas se sentirán reparadas con ello?

**Respuesta:** Una pregunta válida sería si las víctimas de las regiones se pueden llegar a sentir identificadas con este Museo. Sin embargo sí debe existir como espacio de memoria, de trámite del dolor colectivo de la nación y como reconocimiento del dolor de tantos colombianos. Hay una artista que hace una serie de exposiciones con prendas de las víctimas, y por medio de esta forma de arte se hace un tránsito del dolor. Esto lleva a pensar que un museo, esté donde esté, es un lugar adecuado para que les recuerde a los colombianos lo que se ha hecho o dejado de hacer en medio del conflicto, siempre y cuando se intente construir teniendo en cuenta múltiples voces.

## Conversatorio n.º 6



18 de junio de 2014

### Reparación simbólica: procesos artísticos y pedagógicos en escenarios sociales

Cristina Figueroa Palau\* y Óscar Moreno Escárraga\*\*

La intención central de este conversatorio es presentarles una serie de propuestas artísticas que involucren en su realización la esfera de lo social. En términos generales podemos empezar diciendo que los movimientos que surgieron en el campo del arte del siglo xx pusieron en crisis la relación autor-obra-espectador en varios sentidos. Hubo movimientos que permitieron que lo que se consideraba tradicionalmente como “obra de arte” se ampliara. Y en las últimas décadas del siglo xx surgen diferentes roles del artista que responden no solamente a su carácter particular o a sus intereses, sino, y sobre todo, a la forma en que él se relaciona con un contexto específico.

Al interior del campo del arte, por citar un ejemplo, en relación con el espacio público, podemos decir que se pasó de una concepción originaria de la escultura considerada en términos de “bulto” a una

\* Artista plástica y docente de Estética de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, con estudios de pregrado y maestría en Filosofía de University College, London, y de maestría en Bellas Artes de Chelsea College of Art and Design.

\*\* Maestro en Artes Plásticas y magister en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia. Candidato a doctor en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia. Profesor asociado del programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en el que coordina el Área de Plástica Social.

comprensión del espacio que la rodeaba: del objeto y el monumento a las instalaciones, las intervenciones, los emplazamientos, etc. Entonces la puesta de obras de arte en el espacio público generó diferentes rupturas al encontrarse, explícitamente, con la identidad del lugar, con el carácter específico del lugar, y con el carácter particular de la sociedad en cuyo espacio estaba ubicada la pieza artística. Así, a grandes rasgos, surgieron nuevas relaciones de colaboración, coparticipación, coautoría, entre otras cosas más.

Una de las transformaciones radicales del arte del siglo xx tiene que ver con la emergencia del Arte Conceptual, que, someramente, consiste en la desmaterialización del objeto artístico y su vinculación con las ideas, de manera que las obras de arte se prestaron, en gran medida, a la especulación intelectual.

También han sido importantes algunos movimientos como el feminismo, que tuvo una presencia fuerte en el campo del arte al declarar, por ejemplo, que lo personal es político. El cuerpo se convirtió en un recurso de expresión para los artistas plásticos y apareció la noción de *performance art* que, junto a otras prácticas semejantes, implicó la presencia escénica del cuerpo. En la década de los sesenta y principios de los setenta encontramos el *Accionismo vienés*, un movimiento de artistas independientes relacionados, se podría decir, con la desesperanza de la posguerra, la crisis del

mundo y la excesiva formalización del arte; sus acciones mostraban un cuerpo en carne viva, en ocasiones grotesco e infligido de dolor. Algunos de sus representantes son Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler. Estos artistas usaban el cuerpo como soporte y como lugar de resistencia, pero también como denuncia política.

Finalmente, se tienen las vanguardias artísticas de comienzos y mediados del siglo xx. El arte europeo y norteamericano de las décadas posteriores constituyó el referente fundamental para los artistas colombianos de la época.

La fuerte influencia del arte eurocéntrico en Colombia generó, a lo largo del siglo xx, diferentes crisis en relación con la identidad del arte nacional. Asimismo, al interior del país han existido fuertes tensiones en la relación centro-periferia, la valoración de las obras de arte se ha hecho desde el interior, es decir, desde ciudades como Bogotá, y los artistas regionales no han sido tenidos en cuenta de una manera conveniente.

Sin embargo, algunos actores del campo del arte han desarrollado propuestas que han involucrado a las regiones de otra manera. Se han dado, por ejemplo, laboratorios de creación regionales, en los que un artista realiza un taller en determinada región del país, mezclando diferentes intereses, centrales y periféricos, como el arte contemporáneo, las tradiciones populares o culturales, la artesanía y demás. Esto implica una especie

de apertura de los códigos establecidos en un campo del arte marcado por movimientos eurocéntricos y propone un diálogo con lo regional, una búsqueda de una identidad nacional descentrada. Estos procesos han sido realizados por países latinoamericanos, cada uno a su manera, como México, Brasil y Cuba, entre otros.

Ahora, teniendo en cuenta este breve preámbulo a algunos de los desarrollos del arte del siglo xx que fueron influyentes en las prácticas artísticas contemporáneas de carácter social, proponemos los siguientes ejes de reflexión:

1. El cuerpo como territorio
2. Los sistemas de objetos y acciones
3. La crisis de la representación

Para el primer eje, *el cuerpo como territorio*, podemos citar una imagen: *Mis manos son mi corazón* (1991), de Gabriel Orozco. Esta es una obra en la que el artista presiona con los dedos un trozo de arcilla dejando una impronta en forma de corazón; nos llama la atención porque el trozo de arcilla es el cuerpo mismo en su potencia. De acuerdo a la psicoanalista y crítica brasilera Suely Rolnik, podríamos asumir que el cuerpo es un territorio maleable, frágil, permeable. Ella nos habla de un “cuerpo vibrátil”<sup>1</sup>, un

cuerpo atravesado por fuerzas internas que ella nombra como “materia-fuerza”, y no solamente moldeado por formas sociales, por “materia-forma”. Para ella el cuerpo como *materia-fuerza* tiene la posibilidad de realizar acciones y prácticas de creación que activan la subjetividad y se extienden sobre el territorio geográfico y social que lo rodea, es un proceso de identidad cultural fuertemente arraigado al territorio.

Para el segundo eje, el de *los sistemas de objetos y acciones*, queremos citar otra imagen: *Alpes Marítimos. Continuará creciendo excepto en aquel punto* (1968-2003), de Giuseppe Penone. La obra se realizó en un bosque en el norte de Europa: el artista colocó una mano hecha en bronce en un árbol pequeño. El árbol continuó creciendo con la mano incrustada desde 1968 y se desmontó en el año 2003, permaneciendo en el sitio por más de 30 años. Para nosotros es una muestra de cómo el cuerpo humano establece una pugna constante con su entorno, nos lleva a preguntarnos por la elaboración del paisaje geográfico. Milton Santos, un geógrafo de Brasil, habla de la relación estrecha entre el cuerpo, los objetos y el paisaje geográfico, él los ve como interdependientes. Es decir, el cuerpo humano transforma los objetos y el paisaje, pero a la vez, estos últimos también lo transforman a él mismo. Se podría decir que

1 “La subjetividad es el laboratorio vivo donde universos se crean y otros se disuelven”: ver Rolnik, Suely (2002). “El ocaso de la víctima: la creación se libra del rufián y se reencuentra con la

resistencia”, conferencia pronunciada en el evento São Paulo S.A. Situação #1 COPAN.

no hay una distinción tajante entre el cuerpo y los objetos o, si se quiere, entre el cuerpo y la obra de arte, sino que hacen parte de una misma acción que se extiende en el tiempo, un tiempo prolongado.

Estos ejemplos, como metáforas, nos parecen importantes para el tema de la reparación simbólica, porque en muchos de estos casos se busca un acto o un objeto simbólico que repare los daños de la violencia, y para nosotros esto surge del cuerpo mismo, esto también hace parte de un proceso de resignificación, y en ocasiones terapéutico, arraigado a las comunidades y a sus territorios de vida.

Al respecto, la siguiente obra que proponemos para el eje de *la crisis de la representación* es de la artista cubana Ana Mendieta: *Siluetas*, de 1978. Para abordar la serie de siluetas que ella realizó en la década de los setenta, nos gustaría referirnos a un acontecimiento: el rastro o huella que deja un rayo al caer: el rayo ya sucedió, pero queda su presencia, pervive en una imagen cargada de alusiones; la imagen aparece como una especie de mediación entre el ser humano y sus territorios de vida.

En razón de las actuales condiciones de existencia, muchos autores consideran que el cuerpo atraviesa por una crisis en términos de su desarrollo sensible y de su capacidad de expresión. Aquí hay una especie de ruptura generada por las características de aceleración y de fragmentación del tiempo y

del espacio en la vida contemporánea; cada día que pasa, todo va más rápido, cada vez hay menos experiencias significativas, cada vez los espacios están más confinados, y por ello el ser humano tiende a quedarse corto en el desarrollo de sus capacidades sensibles y expresivas. Hay, además, una tendencia creciente a que los objetos tengan menos huellas del cuerpo, a que el cuerpo no pueda desarrollar una relación afectiva con los mismos, sino una simple relación de tránsito. Esto nos conecta con una pregunta que retomaremos más adelante, relacionada con la idea de las posibilidades que tenemos como seres humanos respecto de la creación artística y del desarrollo de nuestras capacidades sensibles. ¿Todo ser humano expresa una necesidad de transformación de su entorno?, ¿la expresión sensible es una cualidad inherente a cualquier ser humano o solo a algunos pocos (los artistas plásticos)?

Ana Mendieta fue expatriada de Cuba, vivió en Estados Unidos y murió muy joven. El territorio fue muy importante en su obra, pues para ella fue fundamental establecer una conexión entre su cuerpo y el territorio. El trabajo de Ana Mendieta está influenciado por la santería, por su origen cubano, todo el tiempo está rescatando una cosmovisión donde no hay separación tajante entre objeto y sujeto. Busca una nueva relación con el paisaje, más allá de algo meramente instrumental. Es preciso señalar que la violencia y el desplazamiento forzado generan



una crisis entre el cuerpo y el territorio, generan un vacío en la memoria y un silenciamiento constante. Las siluetas de Mendieta nos enfrentan a un cuestionamiento acerca de este tipo de relaciones, y de la creación de imágenes representativas de las personas, acerca del significado de estas imágenes y de las metáforas que nos sugieren; también nos hace conscientes de la actual preponderancia de las imágenes sobre la realidad misma: puede que lo único que ahora veamos del mundo sean sus imágenes distorsionadas; imágenes vacías de sentido que en poco o nada representan a las personas que están detrás.

Nos planteamos todo esto porque Colombia es un país diverso. Tiene diferentes regiones geográficas y una gran variedad de culturas, todas afectadas por la violencia. Se da una interacción entre diferentes culturas, y al entrar a preguntarnos por la reparación simbólica nos damos cuenta de que esta termina siendo un terreno frágil y muy complejo. Milton Santos, como se mencionó antes, al hablar de los sistemas de objetos y acciones, habla de una trama, de un tejido existente entre las acciones de los seres humanos y los lugares que construyen, lo que los identifica y los hace ser como son. También alude a lugares que tienen flujos de producción y de circulación más fuertes, lo que hace que crezcan de una forma más acelerada que otros con poca facilidad para mover sus propios flujos. Hay lugares, por ejemplo, cuya cultura

llega a diferentes partes del mundo y, por el contrario, hay lugares del mundo cuya cultura no tiene suficiente difusión, como algunos mundos indígenas y afrodescendientes. Entonces, ¿será posible trabajar con el otro si uno no hace posible el mundo de ese otro, si uno no pone en juego sus creencias y hace posible las que me son desconocidas?

En este punto nos gustaría proponer un recorrido por diferentes momentos, por diversas prácticas artísticas y culturales que nos parecen relevantes, para ampliar nuestras apreciaciones a casos específicos. Pero antes, deteniéndonos por un momento, nos gustaría referirnos a Joseph Beuys (artista alemán de las últimas vanguardias del siglo xx como *Fluxus*), y junto a él preguntarnos: ¿cómo se llegó a separar la noción de arte de las experiencias más inmediatas y cotidianas del ser humano? ¿Es todo ser humano un artista, o solo algunos? Beuys consideró que el arte estaba en la vida misma. Trató de comprender los códigos del campo del arte desde las estéticas cotidianas. Podríamos decir que este artista era interdisciplinar desde el arte, toda su obra escultórica es reflejo de ello.

En la obra *Silla con grasa*, de 1963, la acción propia de la grasa, por su maleabilidad y sus cualidades al calentarse y enfriarse, metafizaba aspectos del cuerpo humano, del carácter de las personas y de las sociedades, revelaba flujos de movimientos al interior de la vida misma. Esta forma de ver el arte lo llevó a conectar su obra con la naturaleza y la

alquimia, con la educación y la política, con las dinámicas sociales.

Hay todo un mito que se ha construido alrededor de la historia de este artista: se dice que fue un aviador de la Segunda Guerra Mundial que cayó en la península de Crimea y que fue rescatado por algunos nativos que lo envolvieron en grasa y en piel de animales para salvarlo. Sin embargo, lo importante de esta historia, sea real o no, es su dimensión simbólica para las obras que Beuys realizó años después.

En *I like America and America likes me*, de 1974, Beuys pide ser llevado de Europa a Estados Unidos en una ambulancia y envuelto en fieltro, para encontrarse, en una sala de una galería particular, con un coyote salvaje y convivir con él durante tres días seguidos; mientras se reconocían, Beuys apilaba periódicos norteamericanos de una manera ritual. Es un performance de larga duración que hace una crítica a la situación política del momento. El pensamiento y la oralidad eran elementos plásticos para Beuys, y muchas veces se dedicó a crear pensamientos colectivos con los grupos de asistentes a sus exposiciones, a escuchar y a compartir sus ideas.

Continuemos, entonces, nuestro recorrido con el *lector de tabaquería*, una práctica cultural que surgió en las fábricas de tabaco de Cuba desde el siglo xvii, y que persiste hasta hoy en día. ¿Cómo es posible que haya existido por tanto tiempo?

El proceso de armar los tabacos implica un grado de concentración y silencio para que estos sean de calidad. A alguien se le ocurrió que esta práctica podría ir acompañada de una lectura, y es así como se empezó a leer en vivo. Los armadores de tabaco empezaron a afinar el oído y salieron tabacos de mejor calidad. Las lecturas se volvían animadoras y motivadoras de los trabajadores. Con el tiempo las personas empezaron a escoger las lecturas, incluso llegaron a pedir la lectura de textos muy diversos que iban desde Shakespeare hasta las noticias de los periódicos; y esto incidió mucho en la construcción de una mentalidad política en las personas. Hay fábricas en Cuba, por ejemplo, con nombres de grandes textos literarios, como *Romeo y Julieta* y *Montecristo*. Esta labor artesanal se ha vinculado con la producción del conocimiento, se ha convertido en un espacio de aprendizaje continuo.

El *Teatro del Oprimido* (TO) de Augusto Boal (Brasil) realiza una experimentación teatral desde la realidad, desde escenarios en los que se pueden transformar, o cuestionar, la cotidianidad y lo social. En esta modalidad de teatro el espectador puede llegar a ser actor, es un *espec-actor*, al basarse en la participación activa de las personas, quienes solucionan los problemas que las aquejan como comunidad, situándose en relación con el otro y buscando diferentes vías de acción.

El TO tiene varias derivaciones, como el *Teatro Imagen*, que se basa en la presencia

viva del cuerpo como una imagen que se comunica en ausencia de la palabra. Tiene varios ejercicios y variantes, como una serie dedicada al *juego del escultor* en la que se moldea el cuerpo de los compañeros para generar una imagen particular. Actor y espectador trabajan como escultores de gestos, posturas, señales y significados. El *Teatro Periodístico* es otra de las modalidades del TO que busca trabajar con textos, periodísticos o de los medios de comunicación, con el fin de visibilizar sus intenciones, develar y transformar sus sentidos, ironizar o criticar; explora las diferentes capacidades de la voz, los tonos y modulaciones de los actores-lectores. Esto ayuda a entender, entre otras cosas, que según la forma en que se comunican las cosas se producen significados.

En Brasil, a mediados del siglo xx, surgió el *Movimiento Neoconcreto*, como contrarrespuesta al movimiento *Concreto*, que pretendía que el arte de Brasil se identificara con un arte racional, geométrico y minimalista fuertemente marcado por corrientes europeas y norteamericanas. Entonces, el Movimiento Neoconcreto buscó involucrar una relación viva con el espectador y aspectos vivenciales del contexto del país. Helio Oiticica, uno de sus fundadores, al igual que varios de sus miembros se formó en los códigos de un arte eurocéntrico desde que empezó a generar rupturas; él se fue cuestionando gradualmente por la experiencia que tenía el público al entrar

en contacto con sus apuestas escultóricas. Por ejemplo, en el caso de sus *Penetrables*, construyó unos recorridos espaciales en los que el público se veía afectado por diversas sensaciones. *Tropicália*, otra de sus obras de carácter escultórico, representa una incursión de texturas y visualidades impregnadas de la vida cotidiana del contexto de Brasil. Cada visitante que recorría estas obras experimentaba sensaciones diferentes que ponían en juego problemáticas de su identidad cultural, y esto era lo realmente atractivo para el artista.

Tenemos otra obra de Helio Oiticica, llamada *Parangolé*, una pieza para vestir, que podía llevar frases políticas o simplemente color. Oiticica vivió un tiempo en una favela de Brasil, lo que le permitió observar que la arquitectura y el desarrollo de estos lugares eran diferentes a otros de la ciudad, en los que está presente de forma más fuerte el factor dinero. Se dio cuenta de que las favelas iban creciendo como un “tejido”, y se inspiró en ello para usar los materiales textiles como algo fluido, que se adapta orgánicamente al cuerpo y al espacio, reflejando así otras formas de vida. Todo esto tiene que ver con integrar la acción a la vida y a los crecimientos orgánicos.

Otra importante brasileña representante del movimiento Neoconcreto fue Lygia Clark; entre sus primeras obras encontramos una serie de esculturas llamadas *Bichos*, que podían ser manipuladas por el espectador y cambiaban de forma. Entre los objetos que

usaba la artista había trajes que podían ser vestidos por el público para experimentar otro tipo de sensaciones y contactos. Aquí hay otros tipos de relaciones con los materiales: se adaptan al cuerpo, a la arquitectura y a los objetos, de manera orgánica.

Una obra importante de la artista fue *Objetos relacionales*. Lygia Clark al final no pensaba en *obras de arte* sino en lo que ella llamaba *proposiciones*, es decir, piezas artísticas que eran activadas por las personas desde su propia experiencia. En *Objetos relacionales* la artista tenía sesiones en las que recibía a ciertas personas en su casa y las ponía en contacto con objetos que ella preparaba cuidadosamente y que afectaban el cuerpo sensible. Algunos objetos se experimentaban en términos de peso, textura, temperatura, sonoridad, etc. Los diarios de las personas que asistían a sus sesiones revelan cómo empiezan a aflorar diversos tipos de emociones y sentimientos que conectan con su memoria y su imaginación.

Por otro lado, nos gustaría mencionar el proyecto *Cultural Agents* de Doris Sommer, profesora en Harvard de Literatura y Lenguas Romances, quien durante mucho tiempo se dedicó a la crítica literaria dentro de la academia, hasta que comenzó a hacer una apertura donde involucró el arte y la literatura, retomando ideas de las lecturas de las tabaquerías de Cuba y del *Teatro del Oprimido* de Boal. En los talleres *Pre-Textos*, por ejemplo, se propone un texto y se lee en voz

alta mientras los asistentes hacen algo con las manos, según las capacidades de cada quien, con el propósito de ejercitar la concentración, activar el hacer significativo y propiciar el despertar de otras capas de interpretación de los textos. Doris Sommer se convierte en una facilitadora de las cualidades de los participantes para que estos se conviertan en multiplicadores de sus experiencias; esta es una relación pedagógica diferente a la convencional, que puede ser replicada una y otra vez. Estos talleres también toman ideas de “Eloísa Cartonera”, que es un proyecto que se desarrolla en Argentina, en el que se reproducen textos importantes en material reciclable. Doris Sommer trabajó con Antanas Mockus en el tema de cultura ciudadana y pedagogía por medio de procesos artísticos y estéticos. Uno de los argumentos que usaban Sommer y Mockus era que, dentro del concepto de experiencia estética en Kant, al suspender el uso de la razón es fácil aprender y cambiar hábitos. Es una experiencia libre de prejuicios y libre de juicios racionales.

Pasamos ahora a citar algunos procesos artísticos en Colombia. Iniciamos con *María Teresa Hincapié*. Esta artista nació en Armenia, Quindío, en el seno de una familia tradicional, religiosa y conservadora del Eje Cafetero. Llegó a Bogotá y trabajó como mesera en un café frecuentado por actores e intelectuales, empezando entonces a hacer teatro. Luego pasó de desempeñar diversos papeles actorales a interesarse por otras expresiones

artísticas. Una de sus obras fue *Vitrina*, un performance de larga duración que realizó en un edificio en el centro de Bogotá, en el Eje Ambiental, y que consistió en trabajar en una vitrina ocho horas diarias durante tres días seguidos, realizando acciones como lavar y limpiar, escribir sobre el vidrio frases alusivas a la condición de la mujer, con lápiz labial, etc., lo que le permitía interactuar con el público transeúnte que se detenía a observarla.

De la artista también tenemos una obra llamada *Una cosa es una cosa*, que se construyó a partir de una recopilación de sus propios objetos domésticos que llevaba en una caja de cartón a un espacio artístico en el que los desplegaba con un cuidado especial, formando una figura en espiral de base rectangular que se extendía en el lugar. Hincapié cultivó una disciplina corporal tan intensa que le permitía realizar acciones duraderas con movimientos lentos muy exigentes; en esa obra, por ejemplo, al verla en escena, uno sentía que emergía algo especial en su relación con cada objeto que disponía, y que la forma en que empezaba a colocarlos uno al lado del otro era una manera de hablar desde el universo de lo femenino.

Estuvo vinculada con una compañía de teatro llamada Acto Latino, lo que le permitió viajar por varios países del mundo y en especial de Oriente, lo que constituyó una gran influencia para su trabajo. Nos parece primordial hablar de ella por su manera de construir metáforas desde lo cotidiano, desde

lo que vive día a día, desde sus espacios más íntimos y cercanos, lo que termina siendo una valoración de sus vivencias y una manera de agenciar su posición en la sociedad.

Por otro lado, es importante mencionar la noción de lo ritual implícito en un performance como el de María Teresa Hincapié, en el que se rompe con la división tradicional entre sujeto y objeto y se empieza a entrar en otras maneras de operar; la obra se desarrolla a través de una acción prolongada, en unos procesos de acción vital que empiezan a habitar el espacio y a cargarlo de sentido. Veremos, más adelante, que la presencia de lo ritual es fundamental y ha sido acogida por colectivos como *La Ruta Pacífica de las Mujeres*.

Les traemos otro ejemplo, y es *Mapa Teatro*, que tiene una forma de trabajo que impulsa una especie de “contaminación” entre disciplinas artísticas y entre diversas personas, colectividades y expresiones culturales. Este proyecto lo fundaron los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden, quienes han desarrollado un tipo de teatro fuertemente vinculando a la puesta en escena de situaciones del contexto nacional, con la participación de actores y no-actores. Ellos han generado, entonces, espacios de contacto y de contagio entre saberes, entre contextos y entre acontecimientos sociales, con el fin de crear montajes teatrales abiertos a la experimentación constante. Ejemplo de ello es *Prometeo*, que surge de la devastación de la antigua *Calle del Cartucho* en el barrio

Santa Inés del centro de Bogotá. Mapa Teatro construyó, junto a las personas del barrio, una serie de acciones y proyecciones audiovisuales sobre las ruinas del lugar devastado, que pueden ser leídas como gestos de resistencia poética frente al despojo de su lugar de residencia por las políticas locales que pretendían la construcción del Parque Tercer Milenio.



Imagen n.º 1. *Prometeo*, 2002. Fotografía de Mapa Teatro, tomada del sitio web <http://www.mapateatro.org>.

Otro trabajo, entre los muchos que ha realizado Mapa Teatro, es *Exxxtrañas Amazonas*; en él se relacionaron con tres transformistas, intérpretes nocturnos de canciones de *música de planchar* y de baladas latinoamericanas, quienes interactúan con proyecciones de una película mexicana de

ficción con altas dosis de mala calidad y de discursos hegemónicos sobre el género. El resultado es un montaje interactivo en el que el público asiste a una serie de shows en vivo que ponen en juego las construcciones sociales acerca del género y la sexualidad.

Otro ejemplo importante dentro de estos procesos contemporáneos es *Helena Producciones*, un colectivo que se creó en Cali, en 1998. Este colectivo creó el Festival de Performance de Cali y ha desarrollado varios proyectos artísticos y curatoriales dentro de los cuales queremos resaltar la Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social. Este proyecto surge como parte de un proceso investigativo sobre pedagogía que cuestiona las estructuras pedagógicas tradicionales de las escuelas de arte. Se plantea así un formato de trabajo con comunidades que consiste en facilitar espacios de discusión relacionados con la representación simbólica de la historia local, que en muchos casos ha quedado enterrada en el olvido o ha sido borrada. En estos espacios el colectivo de artistas opera solo como facilitador de estas plataformas. De esta manera el trabajo surge desde los saberes, los deseos, los materiales y los conocimientos locales, y a partir de la historia personal y colectiva. El colectivo hace énfasis en el hecho de no imponer discursos. Una parte importante de este trabajo ha sido realizada a partir de becas del Ministerio de Cultura. Helena Producciones ha realizado estos talleres en varias zonas rurales del país, que incluyen

los departamentos de Nariño y el Cauca, y recientemente, en 2012, realizó un taller en la ciudad de San Francisco, en Estados Unidos, con un grupo de artistas.



Imagen n.º 2. Helena Producciones, Laboratorios de creación en el Huila, 2006. Copyright Helena Producciones.



Imagen n.º 3: Helena Producciones, Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social 2012, Cristian Castrillón y Cristian Darío Hoyos, Lenticelle, Serigrafía (15 copias), 2012. Copyright Helena Producciones.

Otro artista que queremos traer a colación es *Jaime Barragán*, quien creció en la localidad de Usme y ha trabajado varios procesos artísticos en espacios domésticos y vecinales de su propio barrio. Barragán usa símbolos de la comunidad para planear acciones que interpelan a los habitantes del sector acerca de su identidad, de su capacidad para gestionar sus propios intereses y solucionar las situaciones que los afectan. En el performance *Yomasa* del año 2000, hace un recorrido por una quebrada del barrio Yomasa (que significa “papa” en Chibcha), vestido con un traje ritual adornado con papas y un bastón de apoyo, mientras algunos de sus colegas distribuyen volantes al público con información acerca de la fundación del barrio y el sentido de su nombre originario. Actualmente el artista se interesa por la educación popular como un motor del cambio social.



Imagen n.º 4: *Yomasa*, 2000, de Jaime Barragán. Imagen proporcionada por el artista.

Otra artista nacional que queremos citar es *María Buenaventura*, quien es filósofa y tiene una maestría en Artes Plásticas; es activista cultural y ha trabajado directamente con organizaciones sociales que defienden la soberanía alimentaria y el derecho al territorio. En *El territorio no está en venta* se unió a algunos líderes de la comunidad de Usme que han visto amenazado su territorio y su patrimonio cultural por una institución que ha pretendido construir viviendas de interés social sobre sus propios territorios de vida y de cultivo, y que ha intentado, además, adquirirlos a un precio irrisorio. La artista ha generado junto a los líderes espacios de resistencia y denuncia política.

Para cerrar esta primera parte, hablaremos del trabajo artístico de *Óscar Moreno Escárraga*, un proceso llamado *Mi Casa Mi Cuerpo* que va del año 2008 al 2014, con la participación de tres familias en situación de migración forzada de Soacha.

Moreno ha realizado prácticas participativas y de cooperación basadas en la creación artística, mediante objetos y relaciones significativas presentes en la vida cotidiana. En *Mi Casa Mi Cuerpo* se construyó una serie de libros, conteniendo relatos de vida que los habitantes conservan; para hacerlo se procedió a conversar, a transcribir y editar en conjunto, para que se posibilitara una reflexión sobre la propia historia de vida. Estos libros van acompañados de álbumes de fotografías y de la construcción de unas casitas de los sueños que fueron ensambladas a partir de

los deseos de las familias. Lo importante es que todos estos procesos involucran la participación activa de las familias, de su sensibilidad, de su capacidad para recordar e imaginar. En 2013 Moreno construyó, con una de las familias, una casa a escala real en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación (Cementerio Central de Bogotá), que duró ocho meses edificada. Para el artista este acto fue como un gesto político: traer una casa que supuestamente debería estar en la periferia y en las zonas marginadas al pleno centro de la ciudad. En esta casa Moreno realizó varios eventos culturales, dándoles voz a los habitantes. Según el artista, este proyecto lleva a preguntarse por el valor de la propia casa en un país fuertemente afectado por el desplazamiento masivo de las personas como mecanismo de control social.



Imagen N° 5: *Mi Casa Mi Cuerpo*, 2008-2014, de Óscar Moreno Escárraga. Imagen proporcionada por el artista. Ver también [micasamicuerpo.wordpress.com](http://micasamicuerpo.wordpress.com).



Teniendo en cuenta la anterior contextualización sobre ciertos elementos clave de las vanguardias y algunos ejemplos de las prácticas artísticas y culturales contemporáneas, para abordar el caso de la reparación simbólica desde el arte vamos a hablar sobre una serie de metodologías artísticas que creemos que podrían servir de guía para este tipo de proceso jurídico. Abordaremos estas metodologías a partir de una revisión de casos específicos de prácticas artísticas con comunidades vulnerables, ya que consideramos que estas experiencias de práctica artística pueden ser útiles.

Haremos esta revisión desde los siguientes ejes temáticos, que consideramos centrales para la articulación de las metodologías en cuestión:

1. La utilización de lo simbólico en los procesos de reparación: representación y presentación. Consideramos importante pensar en la producción de acciones y objetos simbólicos como formas de dichos procesos que pueden servir como herramientas muy útiles a la hora de aplicarlos.

2. La encarnación del sentido: esta categoría temática es similar a la anterior. Consiste en la idea de asignar un sentido y una carga como fenómeno de reparación a objetos, procesos rituales y procesos de transformación del espacio.

3. La narración de experiencias: en muchos casos es de gran importancia la narración en procesos de reparación como

ejercicio terapéutico, como proceso de conservación de la memoria, como testimonio, y como herramienta para exigir justicia.

4. Lo estético de la vida y lo no estético del arte: para muchos procesos artísticos de reparación o trabajo con comunidades vulnerables, volver estética la vida es importante. Sin embargo, también veremos lo poco estético del arte, donde este rompe con las formas tradicionales de entenderse como fenómeno atractivo de la alta cultura, y actúa desde la vida misma, desde lo cotidiano y desde las necesidades y preocupaciones de creación material de una comunidad específica.

Adicionalmente a los ejemplos mencionados en la primera parte de esta charla, nos remitimos ahora a los siguientes casos:

### ***Réquiem NN (2006)*, de Juan Manuel Echavarría**

Este trabajo parte de la historia de una población del Magdalena Medio, donde la gente encuentra cadáveres en el río, los recoge y los guarda por unos días por si alguien los pregunta. Si nadie lo hace, los entierra, dándoles un espacio en el cementerio donde son adoptados por la gente. Cuando esto ocurre, estas personas y familias les piden favores y protección a estos N.N. Echavarría hizo un trabajo fotográfico sobre este

fenómeno durante siete años, y luego realizó un documental<sup>2</sup>.

Si bien se podría afirmar que este trabajo de alguna manera documenta procesos de humanización de los N.N., y por ende procesos de reparación de la violencia, quisiéramos abrir el cuestionamiento de si la obra, como proceso artístico, constituye en sí misma un proceso de reparación. ¿Se podría decir que esta obra vuelve estéticas las maneras propias de una comunidad de lidiar con la violencia en arte? Esto se podría argumentar a partir de observar el tratamiento formal de las imágenes en esta obra. En contraposición a esto, se podría argumentar la idea de la importancia que puede tener el hacer visible un fenómeno como el de los N.N. a través de los canales de comunicación propios del mundo del arte. Nos interesa entonces abrir la siguiente discusión: si el caso de esta obra de arte puede o no ser un ejemplo de una metodología adecuada para los procesos de reparación simbólica.

- 2 ECHAVARRÍA, J. M. (2013). *Réquiem N.N.* (consultado en internet en la página del documental *Réquiem N.N.*: <http://www.requiemnfilm.com/inicio.html> junio 16, 2014). Para más información: [http://jmechavarria.com/chapter\\_escuelanueva.html](http://jmechavarria.com/chapter_escuelanueva.html)

**Calderón, E.; Vollhert, E. y Toquica, F. (eds.), *Colombia, el riesgo es que te quieras quedar...*, Bogotá, Caín Press, 2013**

Este es un proyecto de un libro en que el autor invitó a diferentes artistas plásticos y personas relacionadas con el circuito del arte y que han sido víctimas de la violencia a narrar sus propias historias. Participaron con sus testimonios Wilson Díaz, Edinson Quiñónez, Elkin Calderón, Gustavo Racines, Jhon Briñez, Liliana Vélez, Luisa Roa, Alejandro Mancera, Carlos Franklin, Michele Faguet, Diego Piñeros, Santiago Echeverry, Francisco Toquica, y el prólogo del libro fue escrito por Jaime Cerón.

Aquí es importante hablar de lo no estético del arte, porque aunque este libro está hecho por narraciones de artistas, estas no son acerca de su obra plástica como tal, sino solo de las historias de violencia que han vivido, directa o indirectamente. Nos interesa también aquí el hecho de que este libro desea resaltar para la mayoría de los colombianos lo que hemos padecido por la violencia de una u otra manera, y por lo tanto también plantea la importancia de reconocer este hecho a la hora de pensar en la relevancia de la reparación simbólica. Este libro permite entender la violencia en Colombia como un fenómeno que le compete a toda la sociedad.



Imagen n.º 6: Calderón, E., Vollhert, E. y Toquica, F. (Eds.) (2013), *Colombia, el riesgo es que te quieras quedar...*, Bogotá, Cain Press.

### Casa Ensamble y Fundación Plan, *Ni con el pétalo de una rosa*, 2009-2013

Alejandra Borrero se unió a la Fundación Plan en el año 2009 para desarrollar el proyecto *Ni con el pétalo de una rosa*. Este proyecto planteó un ejercicio de carácter terapéutico a través de la utilización de un objeto al que se le asigna una carga simbólica. De esta manera, a través de la creación de unas muñecas de tela blanca cosidas a mano, que fueron intervenidas para expresar las marcas de la violencia en el cuerpo y la vida de las mujeres y su proceso de sanación, el proyecto se planteó como una posibilidad de materializar el dolor y el silencio, así como también de

activar procesos de reparación. En este proyecto un objeto sirve como la posibilidad de visibilizar una realidad, de dar un testimonio y de exteriorizar unas problemáticas vitales. El proyecto se articuló a partir de talleres y exposiciones en diferentes lugares, y estuvo constituido por varias etapas. La última parte de este proyecto incluye unos *kits de sanación*; esta etapa se llama “Sana que sana”<sup>3</sup>. Borrero hizo también, como parte de esta etapa, una intervención y un ritual en el año 2009 en el Congreso de la República, conmemorando el Día de la Mujer, junto con mujeres víctimas de la violencia<sup>4</sup>.

Es fundamental resaltar en relación con este proyecto la utilización del dispositivo de asignarle una carga simbólica y por ende terapéutica a un objeto o a una acción ritual. En este caso es muy importante la noción de la encarnación del sentido.

- 3 Casa Ensamble y Fundación Plan (2010). *Ni con el pétalo de una rosa* (consultado en la página web del proyecto *Ni con el pétalo de una rosa*: <http://niconelpetalodeunarosa.org/> - 16 de junio de 2014).
- 4 Borrero, A. (Marzo, 2013). *Sana que sana: un acto simbólico en el día de la mujer. 1.ª Jornada Nacional en Contra del Maltrato*, Congreso de la República de Colombia (consultado en: <http://youtube.com/watch?v=hmGkL2Shak4> - 16 de junio de 2014).

### **Colegio del Cuerpo, *Inxilio: el sendero de lágrimas*, 2013**

Esta es una obra que hizo parte del programa de reparación a las víctimas del gobierno colombiano, y se llevó a cabo el Día Nacional de Memoria y Solidaridad con las Víctimas, el 9 de abril de 2013, en la ciudad de Medellín. A través de la danza, la música y la narración de testimonios de víctimas de la violencia, se buscó la reparación simbólica y se interpeló a la sociedad en conjunto para que compartiera solidariamente el drama que viven millones de colombianos a causa de la guerra. Es fundamental señalar aquí la importancia de la acción ritual y del testimonio como un proceso terapéutico. También estaría aquí en juego la idea de la estética de la vida cotidiana como un mecanismo de visibilización de una problemática social, y consigo vienen también los cuestionamientos ya mencionados que acompañan este tipo de estética.

### **Ruta Pacífica de las Mujeres**

La Ruta Pacífica de las Mujeres es una organización conformada por aproximadamente 300 organizaciones de mujeres que trabajan en pro de la paz y en contra de la violencia de género dentro del conflicto armado. Esta organización viene funcionando desde el año 1995 y aboga por la inclusión de las voces de las mujeres en el proceso de resolución del conflicto armado en

Colombia y de la reconstrucción posconflicto. En el año 2013, la organización llevó a cabo una Comisión de la Verdad desde las Mujeres, y publicó un documento en dos tomos que consta de alrededor de 1.000 testimonios de mujeres víctimas de la violencia. En este documento se plantea que “[l]a narración de las experiencias es una forma de darles sentido. Cumple una función también como parte de los procesos terapéuticos y sociales de enfrentar la violencia. La participación de las mujeres en estas narraciones sociales es fundamental para que la memoria responda a las víctimas y sus perspectivas, y sea un vehículo de inclusión social y de visibilización de sus experiencias” (Ruta Pacífica de las Mujeres. *Comisión de la Verdad desde las Mujeres*, 2013, t. II, p. 410)<sup>5</sup>. En este documento también se habla de la reparación simbólica a partir de la creación de monumentos u objetos que jueguen un papel importante en el rescate de la memoria y de los procesos terapéuticos que esto implica: “Con un muro de la verdad donde éste sea un busto, sea un cuerpo, sea algo que todas las personas que hayamos sufrido algo de violencia podamos llegar a ese busto. Así sea para llorar ahí, a llevar una flor, cualquier cosa. Que no se vuelva a repetir estos hechos ni en mí, ni en ninguna otra persona” (Carmen

5 Ruta Pacífica de las Mujeres (2013). *La verdad de las mujeres en el conflicto armado en Colombia*, t. I y II, Bogotá, Ruta Pacífica de las Mujeres.

de Atrato, Chocó, 1994, ibíd., p. 409)<sup>6</sup>. Otro elemento importante en las metodologías de acción de la Ruta Pacífica es la noción de lo ritual y el generar un espacio de protección donde las mujeres puedan contar sus historias y llorar por sus heridas.

Entre muchas manifestaciones simbólicas llevadas a cabo por esta organización, quisiéramos resaltar la construcción de una colcha de retazos, símbolo de protección, que vienen haciendo las mujeres de la organización desde el año 2003, y que aún sigue creciendo. Esta colcha es un símbolo muy contundente de protección y de colectividad, y es un objeto que encarna los procesos largos, complejos y dispendiosos que constituyen la reparación de las víctimas de la violencia.

Nos pareció pertinente mencionar el caso de la Ruta Pacífica, ya que esta organización no es un colectivo artístico ni tiene intenciones de que su producción material de testimonios, acciones rituales, movilizaciones y objetos producidos como parte de estas movilizaciones sea considerada como arte dentro del circuito artístico. Este es un ejemplo más bien de la estatización de la vida cotidiana, no con fines artísticos, sino con fines de representación simbólica en una comunidad específica en aras de generar

procesos de reparación simbólica diseñados por la comunidad misma.

### Pedro Reyes, *Sanatorium*, 2012-2013

La obra *Sanatorium*<sup>7</sup> es una clínica temporal en la que cualquier persona puede recibir terapias. La lógica de la clínica está basada en la idea del efecto placebo y en la teoría de Brecht del juego, donde, sin importar si el entorno del juego es artificial, el efecto del juego es real. El sanatorio es operado, no por profesionales de la salud, sino por voluntarios. Entre algunas de las terapias que se recetan a partir de un críptico diagnóstico inicial, encontramos mezclas de terapias psicológicas de la escuela de la *Gestalt*, ejercicios de calentamiento para actores de teatro, hipnosis, psicodrama, yoga, técnicas de liderazgo, técnicas de resolución de conflictos y filosofía, entre otros. Hay una terapia, por ejemplo, que en el sanatorio llaman “Goodoo”, que utiliza muñecas parecidas a las que se usan en el vudú, solo que son empleadas para hacerle bien a alguien. Otro ejemplo es el “Examen de compatibilidad entre parejas”, donde, por ejemplo, mi pareja y yo entramos en una sala y cada uno escoge una fruta o verdura; luego hacemos un jugo con ellas, y si el jugo sabe bien, existe compatibilidad, si el jugo sabe

6 Ruta Pacífica de las Mujeres (2013). *La verdad de las mujeres en el conflicto armado en Colombia*, t. I y II, Bogotá, Ruta Pacífica de las Mujeres.

7 REYES, P. *Sanatorium*. Recuperado de: <http://www.pedroreyes.net/sanatorium.php?szLang=en&Area=work> - 2 de junio de 2014.

mal, no debemos estar juntos. Está también el “Casino filosófico”, donde se usan frases de filósofos que aparecen al tirar una ruleta. Y, asimismo, hay ejercicios de respiración del yoga.

Este artista mexicano aborda con esta obra el tema de las enfermedades emocionales y su democratización, y parte de la idea de que cada uno de nosotros tiene la capacidad para sanar al otro y a sí mismo. Es una forma lúdica de tratar el tema de lo terapéutico.

Quisimos cerrar este conversatorio con este ejemplo para plantear que consideramos que frente a casos de reparación no importa la metodología que se emplee, ya que son los contextos los que determinan cómo llevar a cabo dichos procesos. Creemos que procesos y metodologías de acción como la representación de lo simbólico, la idea de lo ritual, del testimonio y de la encarnación del sentido, potencialmente pueden ayudar en un proceso de reparación simbólica.

### **Intervenciones de ponentes y asistentes mediante preguntas, comentarios e impresiones**

**Intervención n.º 1:** Veo el Teatro Foro y el Teatro del Oprimido como una herramienta muy útil en el tema de resolución de conflictos, porque por ejemplo en Colombia nuestros valores no son de colaboración, sino de competencia, ya que existe la necesidad de pasar por encima del otro. En la negociación

debe haber un objetivo y una intención de la negociación, por ello, ante todo, debe existir colaboración.

**Intervención n.º 2:** Pienso que los contextos van dictando lo que se necesita, y de ahí sale el papel fundamental de las comunidades, y el necesario y acertado acercamiento a estas.

**Intervención n.º 3:** Quiero hacer una pregunta recurrente en estos espacios: ¿Dónde quedan los victimarios? Porque detrás de cada estereotipo hay toda una historia humana que reconocer. ¿Cómo lograr lugares de encuentro y de diálogo?

**Intervención n.º 4:** Pienso que todavía hay un diálogo sin resolver, y que se centra en la pregunta sobre cómo involucrar a los artistas y a las comunidades en los procesos donde no figure la noción de creación de obra de arte, la noción de autor y todos los circuitos tradicionales del arte, nociones mucho más integrados al ejercicio de sanación, reparación y denuncia. Nosotros exploramos los procesos de creación artística y cultural, donde la presencia de los artistas es escasa, donde hay una relación de poder que sigue siendo muy vertical, con mucha polaridad, y con la división regional y nacional demasiado marcada.

**Intervención n.º 5:** Con respecto a lo anterior pienso que a veces se parte del supuesto de que el arte es bueno *per se*, pero olvidamos que también ha sido un instrumento de guerra y que además tiene que haber una responsabilidad y una ética que deben

acompañar la obra. A veces el artista, por ejemplo, lo que hace es revictimizar. Otro tema importante es tener presente la delgada línea entre arte y propaganda: por ejemplo, la participación de Juan Manuel Santos en *Inxilio*, ¿fue propaganda política o no?

**Intervención n.º 6:** Sé que es importante conocer los procesos artísticos y su presencia dentro de los procesos con víctimas, pero entonces, ¿dónde queda el tema jurídico? ¿Cómo cruzar la significación del arte y el campo jurídico?

**Intervención n.º 7:** Yo me pregunto sobre el papel de los museos y de las instituciones públicas, no como contenedores de memorias, sino de experiencias. Y me pregunto sobre la pedagogía museológica.

**Intervención n.º 8:** En el mundo, los museos han encontrado una nueva línea de desarrollo que tiene que ver con el tema de los memoriales, que son museos destinados a temas de conflicto y vulneración de derechos humanos, los llamados Museos de la Memoria, cuya labor es pedagógica respecto a la creación de conciencia ciudadana. No solo divulgan la violación y denuncian los daños, sino que también intentan devolver la dignidad a las víctimas, y permiten que los hechos no se vuelvan a repetir. El museo contemporáneo se contempla como un lugar de pedagogía e información. Los artistas que trabajan con derechos humanos no pueden olvidar el rol pedagógico en el momento de interactuar con las comunidades.

**Intervención n.º 9:** Tenemos que partir de que el facilitador o pedagogo es “otro”, es ajeno a la comunidad. Además, el diálogo de saberes tiene un reto para el educador, que debe reconocer que tanto él como la comunidad están llenos de saberes y no son contenedores vacíos. El diálogo debe ser construido por medio del intercambio entre saberes, y el hecho de que ese saber está en varios individuos implica también una confrontación. Es importante empezar a conocer las intervenciones artísticas de las comunidades, como las acciones de las comunidades de paz, las casas de paz, los colectivos de comunicaciones de Montes de María o los museos itinerantes.

**Intervención n.º 10:** En este tipo de prácticas son viables también otros procesos, lo que pasa es que hay varias estrategias de circulación y es difícil hacerles saber a las personas que este tipo de iniciativas también son arte. Por ello en el diálogo, en la deliberación y en el intercambio hay mucho por analizar. Un reto que tendríamos hoy es no separar los museos en diferentes tipos, sino integrarlos todos a los procesos de Memoria.

**Intervención n.º 11:** En el caso de la Ruta Pacífica de las Mujeres, ellas pedían un monumento para que las personas pudieran llegar a ese punto y para que los hechos no se volvieran a repetir. Existe la necesidad de que quede algo material para la historia, y la necesidad de que haya algo material con lo que yo me pueda conectar espiritualmente,

que tenga un valor terapéutico, testimonial, histórico, de conservación de la memoria, de justicia, y que tenga un nivel simbólico.

**Intervención n.º 12:** En mi concepto personal los artistas no deben tomar la voz de las personas afectadas por la violencia, y las personas que deben participar de manera activa en la reparación son los victimarios, porque toda sociedad se construye con base en las relaciones de sus integrantes. Es fundamental escuchar a la víctima, quien debe determinar qué la repara, y comprender su contexto sociogeográfico y cultural particular para poder entender las vías de una posible reparación simbólica; por ello, en este estadio, el artista no debe tener la voz principal. Existen diferentes sentidos de realidad en el país según la comunidad de la que se trate; el arte está considerado como la esfera más potente para la construcción de los sentidos de realidad, y es por ello que existe un riesgo latente de homogeneizar la diversidad cultural que existe en el país. Las comunidades están fragmentadas por los largos años de guerras y de violencias de todo tipo y necesitan tejer lazos de acción y de cooperación; una de las formas de lograrlo es por medio de los procesos del arte.

## Bibliografía

- CALDERÓN, E.; VOLLERT, E. y TOQUICA, F. (Eds.) (2013). *Colombia, el riesgo es que te quieras quedar...* Bogotá: Caín Press.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires y Madrid: Katz Editores.
- GIROUX, H. A. (2011). "Public Pedagogy as Cultural Politics". En: ALLEN, F. (Ed.). *Education. Documents of Contemporary Art* (pp. 48-51). Londres y Cambridge, MA: Whitechapel Gallery Ventures Limited y The MIT Press.
- ROCA, J. y SUÁREZ, S. (2012). *Transpolítico. Arte en Colombia 1992-2012*. Madrid y Barcelona: Lunwerg.
- ROLNIK, SUELY. (2002). "El ocaso de la víctima: la creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia", conferencia pronunciada en el evento São Paulo S.A. Situação #1 COPAN.
- Ruta Pacífica de las Mujeres (2013). *La verdad de las mujeres en el conflicto armado en Colombia*. Tomos I y II. Bogotá: Ruta Pacífica de las Mujeres.
- SANTOS, MILTON (2000). *La naturaleza del espacio: técnica y tiempo. Razón y emoción*. Barcelona: Editorial Ariel.

## Fuentes de Internet

- BERISTAÍN, C. (Asesor internacional de la Ruta Pacífica de las Mujeres) (2013). Video: Memoria, Jardín de la Esperanza de las Mujeres. Comisión de Verdad y Memoria Histórica de las Mujeres de Colombia. [Consultado en Internet en <http://www>.



- youtube.com/watch?v=nQs3\_bxdNI4 - 16 de junio de 2014].
- BORRERO, A. (Marzo, 2013). *Sana que sana: un acto simbólico en el Día de la Mujer*. 1.<sup>a</sup> Jornada Nacional en Contra del Maltrato, Congreso de la República de Colombia. [Consultado en Internet en <http://www.youtube.com/watch?v=hmGkL2SHak4> - 16 de junio de 2014].
- Casa Ensemble y Fundación Plan (2013). *Ni con el pétalo de una rosa*. [Consultado en Internet en el blog del proyecto *Ni con el pétalo de una rosa* en <http://niconelpetalodeunarosa.blogspot.com/> - 16 de junio de 2014].
- Casa Ensemble y Fundación Plan (2010). *Ni con el pétalo de una rosa*. [Consultado en Internet en la página Web del proyecto *Ni con el pétalo de una rosa* en <http://niconelpetalodeunarosa.org/> - 16 de junio de 2014].
- Corpovisionarios (2014). [Consultado en Internet en la página Web de Corpovisionarios, <http://corpovisionarios.org/index.php/es/> - 17 de junio de 2014].
- ECHAVARRÍA, J. M. (2013). *Réquiem NN*. [Consultado en Internet en la página del documental *Réquiem NN*, <http://www.requiemnfilm.com/inicio.html> junio 16, 2014].
- Fundación Lannan (2006). Becas para Artistas. *Juan Manuel Echavarría: Mouths of Ash/ Bocas de Ceniza*. [Consultado en Internet en la página Web de la Fundación Lannan, <http://www.lannan.org/art/art-grants/juan-manuel-echavarria-mouths-of-ash-bocas-de-ceniza/> - 16 de junio 1de 2014].
- Helena Producciones (2012). *La Escuela Móvil de Saberes y Práctica Social*. [Consultado en Internet en la página Web de Helena Producciones, [http://www.helenaproducciones.org/escuela\\_movil\\_de\\_saberes.php](http://www.helenaproducciones.org/escuela_movil_de_saberes.php) - 15 de junio de 2014].
- JARAMILLO, L. (2010). *Mockus, el político artista*. *La Silla Vacía*. [Consultado en Internet en <http://lasillavacia.com/historia/10046> - 17 de junio de 2014].
- Ruta Pacífica (2013). Video: Memoria, Jardín de la Esperanza de las Mujeres. Comisión de Verdad y Memoria Histórica de las Mujeres de Colombia. [Consultado en Internet en [http://www.youtube.com/watch?v=nQs3\\_bxdNI4](http://www.youtube.com/watch?v=nQs3_bxdNI4) - 16 de junio de 2014].

## Conversatorio n.º 7



23 de julio de 2014

### Arte y desaparición forzada: diálogo entre artistas, familiares y organizaciones de detenidos desaparecidos

Juan Manuel Echavarría\*, César Muñoz\*\* y Constanza Ramírez\*\*\*

Este conversatorio empezó con un recorrido por la exposición “¿Dónde están los desaparecidos? Ausencias que interpelan”, organizada por el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de Bogotá en el marco de la Semana Internacional del Detenido Desaparecido.

Este evento buscaba que el país tuviese la oportunidad de conocer, informarse y sentir los trabajos de Arte y Memoria que, valiéndose de la fotografía y los medios audiovisuales, han elaborado diferentes organizaciones de familiares de detenidos desaparecidos, conjuntamente con artistas dedicados al tema.

En esta exposición participaban ASFADDES, la Fundación Nydia Erika Bautista, Familiares Colombia y Juan Manuel Echavarría.

- \* Artista visual. Director de la Fundación Punto de Encuentro. Autor de la obra *Réquiem MN*, actualmente expuesta en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación.
- \*\* Periodista e investigador. Responsable del área de comunicaciones de la Asociación de Familiares Detenidos Desaparecidos (ASFADDES). Actualmente se expone en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación la obra *Partes*, de ASFADDES.
- \*\*\* Investigadora de proyectos artísticos y visuales. Coordinadora del área de comunicación de Familiares Colombia. Realizadora, junto a la organización Familiares Colombia, de la obra *Doble oficio por la entrega digna*, actualmente expuesta en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación.

Las muestras explicadas por sus autores o representantes fueron: “Requiem NN”, de Juan Manuel Echavarría, “Doble oficio por la entrega digna”, de Constanza Ramírez, y “Partes”, por César Muñoz.

Al terminar el recorrido se dio inicio al conversatorio entre los artistas, familiares, organizaciones de detenidos desaparecidos y el público.

### Exposición n.º 1. Juan Manuel Echavarría – *Réquiem NN*



Imagen n.º 7: *Réquiem NN*. Ciudadela Educativa y Cultural América, Puerto Berrío, Colombia 2010. Imagen obtenida de la página: [http://www.jmechavarría.com/requiemnn/requiemnn\\_exhi.html](http://www.jmechavarría.com/requiemnn/requiemnn_exhi.html)

La idea de este recorrido y del conversatorio es abrir un diálogo por medio de las artes visuales. La obra que quiero mostrarles se llama *Réquiem NN*, un trabajo de siete años, realizado en Puerto Berrío, un pueblo a orillas

del río Magdalena, un lugar que ha sufrido mucha violencia desde la década de 1950. Hay una cifra inescrutable de desaparecidos en esta región.

En el pueblo de Puerto Berrío, la gente rescata los cuerpos que los perpetradores echan al río para borrar toda evidencia y desaparecer a la persona. Entonces, los pescadores desde 1980, recogen los cuerpos sin vida, los llevan al cementerio, los entierran, y algunos les piden favores a estos NN a cambio del cuidado de la tumba.

Ha habido otros casos, donde las personas le agradecen al alma del NN y la bautizan con un nombre, e incluso van más allá, y deciden darle sus propios apellidos.

En estos siete años recogí más de 400 fotografías de tumbas, de las cuales veremos alrededor de 160. La exposición va acompañada de un video que muestra cómo una misma tumba va evolucionando o transformándose en el tiempo, lo cual refleja el ritual de la comunidad en Puerto Berrío.

Hay algo utilitario aquí, pero colectivamente es un ritual y un acto de resistencia contra los perpetradores. Cuando alguien arroja un cuerpo al río, es para que no haya evidencia. Pero los habitantes los rescatan.

Indirectamente les envían a los perpetradores el mensaje de que no van a permitir que desaparezcan a la víctima, y por ello los recogen y los bautizan en la muerte, y los hacen propios.

Esto fue lo que no hicimos en Colombia con nuestros muertos, porque pensamos que los muertos del Putumayo no son nuestros, que eso está tan lejos como Pakistán. Pero allí, en Puerto Berrío, ellos nos mostraron que esos muertos, aunque no son de ellos, se vuelven de la comunidad.

La técnica que uso se llama *técnica lenticular*. Al recorrer la exposición se darán cuenta de que la tumba cambia, lo cual me permite mostrar, en algunos casos, una misma tumba de un NN, en dos tiempo diferentes. Y en otros casos, también quise mostrar que detrás de un NN viene otro NN.



Imagen n.º 8: *Requiem NN* (detalle). Técnica lenticular. Imagen obtenida de la página: [http://www.jmechavarria.com/requiemnn/requiemnn\\_exhi.html](http://www.jmechavarria.com/requiemnn/requiemnn_exhi.html).

En el video que acompaña la exposición vemos las tumbas más claramente a través del tiempo. Este ejercicio con la fotografía me permitió conocer un cementerio vivo: las tumbas cambian y se transforman.

Frente a esta obra, *Requiem NN*, debo decir que como artista visual me cuestiono permanentemente porque creo que representar la violencia, y hablar de ella por medio del arte, es algo muy delicado. La violencia es algo visceral, destruye, fragmenta.

Quiero hablarles en ese sentido sobre un mito griego, el mito de la Medusa. La medusa es el símbolo del horror en la mitología griega, y quien la miraba directamente, se petrificaba. Perseo es el único que logra matar a la Medusa usando un espejo como escudo, que es la mirada indirecta. Para mostrar los horrores de la violencia es necesario buscar una mirada indirecta.

En esta serie de fotografías yo no muestro el horror, por medio de pedazos de cuerpo, porque sería una forma de petrificar al espectador.

William Kentridge, ese gran artista sudafricano, es el maestro de la mirada indirecta, y el arte permite esa mirada indirecta.

Yo trabajé por un tiempo con excombatientes, tanto de la guerrilla como del paramilitarismo, e incluso con soldados heridos en combate, en un taller de pintura.

Allí quería aprender qué era la guerra. Los escuché a ellos, porque yo vivía en una burbuja llamada Bogotá. Y ellos por medio del pincel contaron sus historias, pues sus pinturas se pueden mirar: estas no petrifican, aunque estén llenas de horrores. Gracias a la mirada indirecta podemos reflexionar y sentir emociones.

## Intervenciones de ponentes y asistentes sobre la exposición, mediante preguntas comentarios e impresiones

**Intervención n.º 1:** Al hablar de Memoria, casi siempre se asocia a lo simbólico, y en esta obra hay mucho simbolismo, porque los NN son recogidos, enterrados, bautizados y casi que se les da una personalidad.

**Respuesta de Juan Manuel Echavarría:** En este país, donde llevamos más de 60 años en conflicto, no existe generación colombiana que haya nacido fuera de la violencia. Esta violencia no la hemos podido interrumpir, y por ello me parecen fundamentales las acciones de los habitantes de Puerto Berrío. Estas nos muestran un lado profundamente humano, que es darle sepultura a un cuerpo o un pedazo de cuerpo, que ha sido desechado como si fuera un animal para que los peces y los gallinazos se lo coman. Noel Palacios, un amigo, me contaba de niño que veía cómo cuerpos amarrados a balsas iban por el río Atrato, con letreros que decían “no me toquen”. Por ello, este acto de los habitantes de Puerto Berrío es desafiante, significa desafiar los actos del perpetrador, como es el de desaparecer toda evidencia.

Estos NN están presentes, como la tumba que dice “escogido Esperanza”, que ha estado presente en mis siete años de trabajo. Esto me hizo pensar en una madre con un hijo desaparecido, que siempre tiene la esperanza de encontrar a su ser querido, como los restos de un NN siempre esperan encontrar a su familia.

Yo voy al cementerio de Puerto Berrío y hablo con los sepultureros, que tienen infinitas historias por contar.

**Intervención n.º 2:** Yo tengo una inquietud. La primera vez que vi la obra, me hizo recordar los hogares campesinos y sus imágenes populares en holograma, y luego pensé que la mayoría de los desaparecidos, en este caso, es gente pobre. Entonces, ¿la obra quiso simbolizar esa idiosincrasia popular?

**Respuesta de Juan Manuel Echavarría:** Eso que tú dices es arte popular, y sí, tiene relación, pero el concepto intentaba mostrar la misma tumba del NN en dos tiempos diferentes, y la metáfora de que detrás de un NN viene otro NN en Colombia: detrás de un desaparecido viene otro desaparecido.

**Intervención n.º 3:** ¿Medicina Legal ha tenido respecto de estos NN la intención de identificarlos?

**Respuesta de Juan Manuel Echavarría:** Sí hubo Medicina Legal, pero llegaron tarde. Yo diría que fue en el año 2005, pero en Puerto Berrío los desaparecidos son de tiempo atrás. Hay una señora que adoptó una tumba, que me contó que en la década de 1980, en la época de Pablo Escobar, eran tales las “filas y filas” de muertos que venían por el río, que ella dejó de comer pescado. Y otra señora me dijo: “Es que nosotros nos comimos los muertos en el bocachico”.

**Intervención n.º 4:** ¿Qué pasaría si exhumaran los cuerpos? ¿Qué pasaría con este ritual?

**Respuesta de Juan Manuel Echavarría:**

Este ritual nació en un contexto lleno de violencia, e implica una salida, haciendo un tejido social por medio de la muerte. Esa fragmentación social que genera la guerra es reconstruida por este ritual. Es importantísimo para la comunidad, y si se lo llegan a prohibir sería grave. No ha habido represalias, pero cuando la gente habla en el cementerio, lo hace en voz baja.

**Intervención n.º 5:** Usted ha estado en contacto con la gente, y conoce las historias: ¿cuál cree que es el común denominador de la violencia? ¿Despojo de tierras, narcotráfico?

**Respuesta de Juan Manuel Echavarría:**

A mí, como artista, no me interesa buscar culpables, pero aquí han estado todos los actores: la guerrilla, el paramilitarismo y hasta el Estado. Yo conocí un jefe paramilitar de la zona, preso en La Picota, que quiso hablar conmigo. Cuando lo visité en la cárcel, yo tenía una pregunta: ¿Usted qué piensa de que alguien recoja un cuerpo que ustedes botaron en el río, y lo entierren? Él me respondió: “Eso es un acto heroico”. También me contó que dormían en los cuarteles de los militares, y que la policía los autorizaban a matar y a desaparecer la evidencia. En Puerto Berrío hay un puente importante, y de ahí botaban los cuerpos.

Hay un documental sobre esta obra, que también tiene el nombre de “Réquiem NN”, donde las personas de Puerto Berrío son las que cuentan sus historias.

**Intervención n.º 6:** Este acto visibiliza a los que la guerra quiso invisibilizar. ¿Cómo se podría usar para aquellas personas que aún están desaparecidas, para que también sean bautizadas, visibilizadas? Esto para llevar una voz de esperanza a las familias que esperan.

**Respuesta de Juan Manuel Echavarría:**

Son miles y miles de mamás esperando, y no sabría decirle cómo, pero sí sé que si un NN no es recogido, sus restos se desaparecen para siempre. Yo he visto y he escuchado de familias que encontraron a su hijo desaparecido. El caso más impresionante fue el de una familia de Yondó, a dos horas de Puerto Berrío, que me contó que había encontrado los restos de un familiar, pero que la mamá de ese desaparecido ya estaba ciega. Sin embargo, esa mamá, aunque no vea a su hijo, podrá descansar, hacer el duelo. Sus hijas le podrán decir que este cuerpo es el de su hijo.

Este proceso de reconstrucción permite el mecanismo del duelo, que hace parte de nuestras necesidades, seamos ricos o pobres. Esto permite incluso la reconstrucción como humanos, ya que la guerra nos ha deshumanizado. Incluso pensamos que la guerra es lejana, que no nos toca. El solo hecho de poder despedirme de mi familiar en el cementerio es un acto que me permite construir memoria.

## Exposición n.º 2. César Muñoz - *Partes*

Primero agradezco al Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de la Alcaldía Mayor de Bogotá por este espacio y porque año tras año nos ha acompañado, a Yolanda Sierra, quien nos hizo la invitación, y a mis compañeros.

Quiero también agradecerle especialmente a Erik Arellana Bautista (Chico Bauti), que no nos puede acompañar pues lo condenaron a estar ausente, por su trabajo en la búsqueda de los desaparecidos.

La obra que presento hoy se llama *Partes*, y fue una donación de un artista payanés a ASFADDES (Asociación de Familiares Detenidos Desaparecidos), la primera organización de familiares desaparecidos. Nació en 1982, cuando en Colombia empiezan a ocurrir de forma sistemática este tipo de crímenes. La historia comienza cuando los familiares se empezaron a encontrar en las dependencias judiciales preguntando por sus seres queridos, sin obtener respuesta de su paradero.

Estos familiares se reúnen a partir del caso reconocido como “Colectivo 82”, que corresponde a la desaparición de 13 personas en un periodo de nueve meses, en su mayoría estudiantes de las universidades Nacional y Distrital. Entonces, a partir de este suceso, y con el apoyo del padre Javier Giraldo y de Eduardo Umaña, los familiares se unieron para denunciar estos hechos.

Las primeras manifestaciones de los familiares, acompañados por los compañeros

de clase de los desaparecidos, consistieron en exhibir las fotografías con los rostros y los nombres de sus seres queridos. Y esto tiene sentido, ya que si a una persona la condenan a no tener identidad, el imperativo de sus familias es mostrar su rostro, mostrar que esa persona sí existe, que tiene un nombre y un apellido. Estos rostros siguen perturbando hasta hoy, pese a que se quiere cuantificar la desaparición forzada, lo cierto es que detrás de las cifras hay seres humanos individuales.

Esta obra está compuesta por unos retablos con las fotos de una serie de personas desaparecidas. La mayoría de estas fotos tiene ya más de 30 años, y han pasado muchas veces por las diferentes calles del país, incluso algunas se han ido deteriorando. El artista payanés la realizó en el año 2001, en estencil, y no quiso revelar su nombre, porque dijo que lo importante eran los rostros de ellos, no el suyo.

La verdad es que nosotros no teníamos los recursos para mostrar o exponer la obra, porque para ello necesitábamos una estructura o un lugar. Entonces decidimos hacer un acto conmemorativo especial para donarla al Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. Después de 33 años de acciones, consideramos importante seguir denunciando, y buscando nuevos lenguajes estéticos para interpelar a la sociedad mostrando los rostros de los que ya no están.

La reflexión sobre la obra *Partes* me lleva a meditar sobre la pregunta: ¿cómo se ha representado la desaparición forzada?, y no

solo desde el arte, sino históricamente. Para ello voy a usar una canción decembrina de los años 60, que se llama *Ese muerto no lo cargo yo o Don Goyo*. Un día me dediqué a escuchar la letra de esa canción, y noté que una estrofa decía: “Encontraron a Don Goyo, muertecito en el arroyo, amarrado con majagua, lo más solito en el agua”. Esta canción habla de un desaparecido que encontraron en el río, amarrado con cuerdas de majagua. Se trata de un hombre que fue torturado y a quien lanzaron al río, una situación que, como vimos en la exposición de Juan Manuel, no es ajena.

Si bien la ley define que la desaparición forzada tiene un inicio en 1977, cuando se denuncia el caso de Omaira Montoya Henao, desaparecida en Barranquilla, la práctica de horror de matar a las personas y esconder sus cuerpos ha atravesado toda la historia colombiana.

Considero que el tema de la representación de la desaparición forzada tiene varios puntos. Por un lado tenemos los testimonios familiares, que son un mecanismo de resistencia, una forma de darle vida a la ausencia, ante la incredulidad de la sociedad.

Muchos de estos familiares han encontrado en las representaciones artísticas una forma de realizar sus denuncias, que al parecer no terminan. Por ejemplo, en 1982, cuando los compañeros de clase de los estudiantes desaparecidos en Bogotá decidieron salir a las calles con las fotografías de estos jóvenes ausentes.

Incluso Leonardo Gómez, familiar de Gloria Gómez, fue un artista que diseñó los logos de ASFADDES y posteriormente fue desaparecido, pero logró dejar esta obra como testimonio de su labor contra este delito. Posteriormente, el Colectivo Luz de Luna montó una obra de teatro en homenaje a Leonardo Gómez. Hay una relación directa entre representación, testimonio y denuncia.

Por otro lado, pienso que hay otras formas de representación, como la legal. La ley ha generado una forma de categorizar la desaparición forzada, a nivel nacional e internacional. Alrededor de ello, la ley ha administrado el testimonio de los familiares, en mecanismos de modo, tiempo y lugar, y eso es lo que muestran los medios de comunicación y las noticias.

No obstante, resulta que alrededor de la desaparición forzada hay un orden cotidiano. Existen las relaciones que se van fragmentando en medio del dolor, del horror, y es ahí donde el lenguaje estético tendría algo que decir, ya que el orden cotidiano no se puede representar mediante mecanismos judiciales de modo, tiempo y lugar.

Pese a las múltiples manifestaciones de este delito, a la labor de los familiares y de las organizaciones de familiares durante más de tres décadas, a la existencia de un sinnúmero de conceptos especializados alrededor de este hecho, y al andamiaje institucional encargado de las labores de búsqueda e identificación de personas desaparecidas, lo que en Colombia



se representa como desaparición forzada es el delito tipificado en la ley y el testimonio de algunos familiares traducido en mecanismos de tiempo, modo y lugar propios de la denuncia judicial.

Sin embargo, fuera de estas representaciones totalizantes de un hecho violento hay un universo cotidiano, marcado por la ausencia, la fragmentación, el dolor, el silencio y la contradicción. Pareciese con esto que cuando desaparecen a una persona, también desaparecen o se llevan con ella a sus familiares, que deambulan como fantasmas por parques y calles, mostrando los rostros de otros fantasmas que nadie quiere ver, gritando a viva voz nombres y consignas que nadie quiere oír.

Pero, a pesar de lo desesperanzador que es el panorama de la desaparición forzada, si se afina un poco la mirada y se construyen mecanismos para escuchar al otro, se puede advertir que entre el silencio y la ausencia hay un orden cotidiano.

Es decir, entre el dolor y el horror se gestan relaciones sociales que escapan a las disciplinas, que son mecanismos de resistencia y que se materializan por medio del relato.

Cuando decimos que lo que ha sucedido en este último año es histórico, es porque mostramos un orden que no se había mostrado antes, que va más allá del simple relato judicial, que es mostrar la labor de resistencia.

Nosotros no somos el relato que otros quieren contar, sino nuestro propio relato,

ese relato que hemos construido al borde del abismo.

Hay un tema de espacio, tiempo y escucha. ¿Cómo se representa esto? Pues eso depende de cada artista y de sus formas de representación, pero sí se requiere de profundas relaciones de confianza con los familiares, se debe construir una ética de la escucha, generar la forma para que ese relato perturbador se pueda representar a través de algún medio.

Este trabajo no se puede hacer en los tiempos propios de la academia, tampoco en los tiempos frenéticos de nuestra sociedad actual. Se necesita bastante tiempo, el necesario para construir relaciones de profunda confianza.

El tema del espacio tiene que ver con la necesidad de construcción de espacios diferentes a los espacios físicos, porque la historia del desaparecido se construye en espacios liminales, en la imagen de lo que ya no está, de lo que fue, sobre las ruinas del pasado. En el pasado quedaron los sueños de futuro, de tener una Nación distinta, en algunos casos los ideales de cambio y progreso, porque justamente muchos fueron desaparecidos por esos sueños e ideas.

¿Cómo representar, entonces, la desaparición forzada? Se requieren profundas relaciones sociales que se construyen desde el abismo, y el reto de los artistas es tomarse el tiempo para hablar con los familiares, porque no son los tiempos de los proyectos,

o los tiempos de una nota periodística, o los tiempos de un trabajo de grado, ya que no se trata de saber solo qué pasó, sino de conocer lo que hay detrás del qué pasó, que es lo que trasciende el hecho violento.

Creo que una experiencia que satisface esas exigencias puede ser el video que hicimos, llamado *¿Y por los desaparecidos quién habla?*, que se realizó con el grupo musical Alerta Kamarada y varios artistas nacionales, quienes decidieron sentarse con los familiares a escucharlos, ya que ese era el requisito único, dedicarles parte de su tiempo a los familiares.

Este video lo produjo el área de periodismo de nuestra organización, pero lo dirigió Sebastián Michellod, un director de cine sueco-argentino, quien en ese tiempo estaba visitando varios países latinoamericanos, y en cada país que visitaba trabajaba desde su área, con organizaciones. Este fue un encuentro importante para nosotros, y es un ejemplo de cómo creemos que pueden ser las representaciones artísticas de la desaparición forzada.

### **Intervenciones de ponentes y asistentes sobre la segunda exposición, mediante preguntas, comentarios e impresiones**

**Intervención n.º 1:** Supongo que fue una decisión difícil optar por un número finito, ya que en el tema de desaparición forzada tenemos grandes cifras de desaparecidos.

¿Cómo hicieron para optar por un número finito?

**Respuesta de César Muñoz:** Realmente la decisión no se ha tomado, esto es muy cotidiano y sencillo. A nosotros acude el familiar, cuenta su historia, y si él quiere que la foto de su familiar sea puesta en la galería, pues se pone. Esta obra está compuesta por fotos que el artista tenía a la mano, pero no es producto de una selección, porque precisamente siempre hemos estado en contra de las cifras, el número desnaturaliza al ser humano que hay detrás. Debería ser la misma movilización por uno o por tres mil.

**Intervención n.º 2:** ¿Usted nos puede contar algún caso particular, o cómo es el apoyo psicológico y el acompañamiento del familiar?

**Respuesta de César Muñoz:** Los familiares no han llamado al proceso de contar su historia “apoyo psicológico”, esas categorizaciones jurídicas, políticas o psicológicas no son nuestras, sino de las ciencias jurídicas y sociales. Esa categorización o fragmentación de conceptos técnicos lo que ha hecho es desviar la vida cotidiana de los familiares y su dolor.

Por ello, cuando un familiar llega a ASFADDES lo que se va a encontrar es a otro familiar. Es un proceso de escucha, ya que los familiares tienen claro qué sucede cuando desaparecen a una persona, tienen clara la fragmentación del espacio y el tiempo, ya que categorías como estas se parten

en dos, se empieza a vivir en el pasado, se empieza a repasar una y otra vez los proyectos truncados. Y esto no es fácil de comprender en una sociedad que vive en el presente frenético del día a día. Que una persona esté constantemente en un pasado es perturbador, entonces en ASFADDES y las demás organizaciones de familiares de personas desaparecidas lo que se encuentra es un apoyo desde el dolor. Y este proceso, cuando se le ponen categorías, no funciona, ya que la vida fragmentada de un familiar a quien le desaparecieron un ser querido no tiene ruta.

Las cosas no están tan planeadas, es más natural, porque con los familiares se necesita tiempo, se necesitan profundas relaciones de confianza.

**Intervención n.º 3:** ¿Ustedes se han visto amenazados?

**Respuesta de César Muñoz:** Es nuestro constante vivir, y no solo de ASFADDES, sino de muchas organizaciones que investigan sobre el paradero de los desaparecidos. ASFADDES tiene más de 100 familiares en el exilio, en el caso de la Fundación Nydia Erika Bautista. Erick Arellana, a quien ya mencioné, en estos momentos está en el exilio. Nos han matado a abogados, a familiares de desaparecidos.

Aparte de la fragmentación, de la ruptura, del daño que genera la desaparición, el familiar siempre estará amenazado al momento de denunciar el caso.

### Exposición n.º 3. Constanza Ramírez Molano - *Doble Oficio por la Entrega Digna*

Agradezco, antes que a nadie, a la Asociación Familiares Colombia que permitió el desarrollo de esta iniciativa, a las familias que nos dieron sus testimonios, base y fuente fundamental de la obra *Doble oficio por la entrega digna*.

A nuestros anfitriones de hoy: el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de la Alcaldía Mayor de Bogotá, que abrió el espacio para que estas obras estuvieran expuestas a la mirada de la ciudadanía interesada en conocer la historia que se cuenta en este lugar; el Centro Nacional de Memoria Histórica, que, preocupado por dar a conocer los acontecimientos de este país, asume y se convierte en doliente de esta tarea; y a la Alta Consejería para los Derechos de las Víctimas, la Paz y la Reconciliación del Distrito Capital, que apoyó tanto esta iniciativa como todos los actos que se realizaron durante la Semana Internacional contra la Desaparición Forzada. Yo soy la responsable del área de comunicaciones de Familiares Colombia.

La obra *Doble oficio por la entrega digna* es una videoinstalación que se concibe pensando en cómo hablar de la desaparición forzada, de una manera que la gente quiera escuchar, porque nos interesa que la gente conozca este tema, y que se entere de qué está pasando.

Hablaré principalmente sobre algunos componentes importantes de esta obra, como

el nombre, el material, la instalación y los que participaron.

– El nombre *Doble oficio por la entrega digna* surge porque entendemos que las familias que tienen seres queridos que han sido desaparecidos tienen dos oficios –dos tareas–, uno al interior de su hogar, con su familia; y el otro oficio es buscar a su desaparecido, exigiendo a las instituciones del Estado encargados de su búsqueda que cumplan con su función. Y completamos el nombre con la entrega digna, porque la primera entrega de restos óseos de la que Familiares Colombia da cuenta no se hizo de la mejor manera, no estuvo a la altura de la dignidad de un ser humano. Por ello decidimos que esto no podía volver a pasar, ese encuentro con la persona que ha sido desaparecida forzosamente tiene que ser familiar, íntimo y digno, porque se están entregando los restos de un ser humano.

– En cuanto al material, el papel, material del que la obra se compone, es esencial, pues los álbumes fueron construidos con papel reciclado elaborado con los documentos que permanentemente se presentan a las instituciones, tramitando, solicitando, exigiendo la búsqueda de los desaparecidos. Estas hojas son formatos de tamaño doble oficio a los que se les imprimieron unos marcos iguales en donde no todas las fotos calzan, no empatan. Esto es una crítica a los formatos en los que las instituciones pretenden hacer caber de la misma manera a todos los individuos, sin entender que no todos son iguales y que si

los fuerzan para hacerlos calzar, pues se deforman. Cada persona tiene su particularidad.

– La instalación consiste en dos álbumes de fotos hechos con papel reciclado, como se mencionó, a partir de los desechos que resultan de los trámites realizados ante las entidades, en el proceso de búsqueda de las personas desaparecidas en Colombia. Hay también para estos álbumes dos podios: en uno se ilumina un álbum con las fotos de las personas cuyos restos han sido hallados, y en el otro hay imágenes proyectadas de los desaparecidos que aún no han sido encontrados. El sonido ambiente son las entrevistas de familiares de personas desaparecidas forzosamente, haciendo memoria del proceso de recuperación de los restos de sus familiares.

Esta obra no explica, más bien muestra, hace visible lo invisible y el tiempo, también reflejado en ella, busca perturbar y agobiar al espectador que quisiera tener la información completa pero sale con la sensación de que no lo logró. Así se sienten las familias cuando todos los formatos son iguales: las fotos no les calzan, unas quedan grandes, otras chicas. No todos caben en el formato de la misma manera, por más que nos esforcemos por hacerlo. Una manera de lograrlo es deformando la realidad.

– Los que participaron: un principio rector de la Asociación Familiares Colombia es que los principales protagonistas de

sus actividades son las personas que la constituyen. Para la realización de esta instalación, su participación fue el eje, mediante: 1) la entrevista a los familiares que han logrado recuperar los restos de su familiar desaparecido. A partir de su dicho se hizo el diseño sonoro que hace de su voz el protagonista de la instalación; y 2) permanentes jornadas de trabajo y reflexión al interior de la Asociación, que aún hoy continúan, pues hay que pensarse y repensarse para crear.

Porque en la búsqueda de las personas desaparecidas en Colombia, en el trabajo por el bienestar integral de las familias, la historia de vida de las personas víctimas de desaparición forzada y el trabajo por recuperar el buen nombre y mantener la dignidad de sus familiares son los motivos por los que se busca que esas historias sean permanentemente tenidas en cuenta. Que los desaparecidos no desaparezcan de la memoria de la sociedad, ya que son sus familiares quienes incansablemente los recuerdan y trabajan para resaltar su buen nombre.

Se trata de una obra dinámica, que exige tiempo, y por ello colocamos a la entrada el aviso: “Tómese el tiempo necesario para comprender, escuchar y concluir...”. Si el espectador entra y sale, no entenderá. El espectador debe entender que puede ayudar a encontrar a los desaparecidos si entiende de qué se trata. Este elemento: el tiempo, el tic-tac que va en contra de las familias, también

está instalado en la exposición. Y finalmente, tenemos las voces de los testimonios de las familias que han recuperado los restos de sus familiares que hablan incesantemente contando su historia interminable, casi hasta volverse un paisaje sonoro al que el visitante puede llegar a acostumbrarse, hasta no escucharlo más.

Ahora bien, volvemos a la pregunta que han respondido mis colegas: ¿cómo representar la desaparición forzada por medio del arte o las prácticas artísticas?

Quiero acercarme a la respuesta de esta pregunta hablando del arte como un testigo mudo que no habla pero dice.

Empezaré por relatarles una anécdota de febrero de 2003, referida a una réplica de una obra de arte, cuando la Delegación de Estados Unidos ante las Naciones Unidas presentó la posibilidad una intervención armada en Irak.

A la presentación de Colin Powell – secretario de Estado de la administración Bush– siguió una conferencia de prensa, pero alguien se percató de que como telón de fondo de esa conferencia de prensa había un tapiz, la reproducción de una obra de arte colgada en la pared: era el *Guernica* de Picasso, un “testigo mudo” del horror. Había “algo” en esa pintura que habría desentonado con el pedido estadounidense, y por lo tanto la cubrieron con un manto azul, para que no hiciera ruido.

El arte es memoria, porque el artista habla de lo que acontece en su tiempo y la posteridad podrá apreciar lo que allí sucedió.

En el arte se da la paradoja de ser testigo “mudo” de la humanidad, porque no habla pero sí dice. Ese es, a mi juicio, el papel de la obra de arte.

Ahora bien, este conversatorio nos ha propuesto otras preguntas: ¿cómo representar la desaparición forzada desde las prácticas artísticas y culturales? ¿Qué esperan las organizaciones y familiares de personas que han sido víctimas de la desaparición forzada, de trabajar estas problemáticas a través de prácticas artísticas y culturales? ¿Qué esperan los artistas al desarrollar procesos artísticos y culturales sobre vulneraciones a los derechos humanos?

A estas preguntas es muy difícil tratar de construirles respuestas que las satisfagan. Al contrario, esas preguntas abren más interrogantes con los que diariamente tratamos de lidiar quienes hablamos de nuestros sentires a través de las experiencias de la creación de arte. Lo que puedo decir es que no hay un “cómo” representar la desaparición forzada.

Cada artista desde su subjetividad tratará de transmitir lo que de estos hechos cala en su ser. Hay quienes consideran que una forma de hacerlo es “representando” la realidad pura y dura, sin tamicos, directamente, sin ambages. Pero ocurre que cuando se pretende hacer ver todo, cuando se cree que todo puede verse, esto señala al arte la idea de lo opaco, le proyecta una sombra que enturbia la ilusión de la transparencia. No todo se puede mostrar, como no todo se puede ver, y en el

intento de hacerlo, al final, lo que se logra es perpetuar los acontecimientos con la voz de los perpetradores. Y no se trata de eso, para eso están los noticieros.

Creo, como lo plantea Motta<sup>1</sup>, que la creación artística “produce impresiones y expresiones que inciden en la sensibilidad y permiten la afluencia del deseo: eso que es tan íntimo en cada uno de nosotros, y que nos aleja de lo inquietante, de lo siniestro, o al menos, provoca un intento de mantener a distancia el horror de aquello que nos resulta difícil comunicar”.

Además, “no satisface, genera agujeros, requiere de sedimentos. No se lleva bien con la prisa. Alguien experimenta una representación posible que le pertenece. Seguramente esa, provocará un cambio a quien será testigo con su mirada. La obra-en-sí logrará su objetivo: para ese espectador, ya nada será lo mismo. Para su creador, será un breve momento de satisfacción o una huida de sus sentimientos”.

En el acontecimiento artístico se incluyen variables como el tiempo y el espacio, siendo un momento único de representación, esta representación que es una clara muestra de la mirada.

Es lo que pudimos ver en este espacio de la exposición, cuando a las visitas guiadas vinieron los funcionarios de Medicina Legal que acompañamos, porque una imagen no significa

1 Motta, Gustavo. *...en el Cielo y la Tierra*. Grama Ediciones, Buenos Aires, 2005.

lo mismo para todos, el ser hablante afectado por el lenguaje mira más allá de lo que ve.

De lo que se trata entonces es de interpelar a los sujetos, a la sociedad y al Estado. De dar lugar a la pregunta que el espectador se pueda hacer con lo que mira. Se trata de que la obra de arte sea una experiencia para el espectador, se trata de que quien mira viva la experiencia de la comprensión y le dé lugar a una nueva mirada. El arte tiene la potencia de hacer ver y abrir los ojos, y la obra de arte consiste en realizar esa potencia.

Nos paramos frente a la obra como espectadores, y cuando se da el acto de la mirada nos convertimos en testigos. Y, como nos lo dice el psicoanalista francés Gérard Wajcman en su libro *El objeto del siglo*: “El testigo es el tercer término necesario, junto con la víctima y el verdugo, para que lo inimaginable tenga un lugar”.

A propósito de la mirada, la tomo como lo que Jacques Lacan, en su clase del 19 de febrero de 1964, en el Seminario XI, nos dice cuando habla de la esquizia del ojo y de la mirada: “en nuestra relación con las cosas, tal como la constituye la vía de la visión y la ordena en las figuras de la representación, algo se desliza, pasa, se transmite, de peldaño en peldaño, para ser siempre en algún grado eludido, eso se llama la mirada”.

Inscribir la mirada en una dimensión de acto que entraña la obra de arte puede ser referido a la idea fundamental de que todo espectador está implicado en lo que mira.

Lo que no se puede ver, solo el arte puede mostrarlo. Y si la obra de arte consiste en consumir la potencia del arte, entonces lo que no se puede ver, el arte debe mostrarlo. Si quiere ser arte.

Problema ético y estético: cómo representar lo que es irrepresentable. Tarea del arte. Solo una obra de arte puede realizar eso.

### **Intervenciones de ponentes y asistentes sobre el conversatorio, mediante preguntas, comentarios e impresiones**

**Intervención n.º 1:** Al arte le importa el dolor y a la memoria la verdad, haciendo una división pragmática. Y si al arte le importa es el dolor, la dedicación a la obra no estaría en presentar una serie testimonial, sino una serie sensible, que nos muestre cómo lo humano aparece de todo el horror, porque el registro de lo sensible debe estar en la obra. Pero a la memoria sí le importa la verdad. Entonces, cuando hablamos de reparación simbólica, ¿por qué es el arte el medio? Yo creo que los artistas que se han ocupado de estos temas, se ocupan más del dolor, y no les interesa tanto la verdad, como sí a las organizaciones.

**Intervención n.º 2:** La reparación simbólica tiene cuatro objetivos, que son contribuir con la dignidad de las víctimas, con la verdad, con la memoria y con la garantía de no repetición y de satisfacción. Incluso la ley colombiana habla de perdón, que es un tema complejo. Los jueces han ordenado la

reparación simbólica recurriendo a métodos como el perdón público, el nombrar calles o lugares con el nombre de la víctima, la publicación de la sentencia, y especialmente, la realización y ubicación de obras de arte o monumentos, como en el caso de *Campo Algodonero* o del monumento *El Ojo que Lloro*. Colombia ha sido condenada en varias oportunidades, y se le ha ordenado situar obras de arte o monumentos en el espacio público. No son las obras de arte el único método de reparación simbólica, pero la pregunta es: ¿cuál es el papel del símbolo en la reparación, sea en un espacio judicial o como parte de política pública? En este campo hay una ruptura entre derecho, arte y víctimas, y por ello los jueces ordenan obras de arte, pero las víctimas las rechazan. En Colombia el tema es fundamental, porque las víctimas, antes del 1.º de enero de 1985, solo podían solicitar la reparación simbólica y el derecho a la verdad.

**Intervención n.º 3:** Más allá de la reparación simbólica, Colombia necesita representar su historia del conflicto. Entonces tenemos todo un reto, y es el de poner en diálogo a aquellos que tienen los medios y que han construido representaciones del conflicto, con aquellos que realmente están representando. Por ello, con o sin reparación simbólica, se deben juntar los proyectos artísticos que hablan de unas víctimas, que muchas veces ni siquiera han entrevistado. Tenemos hoy muchos dramatizados para la televisión que están contando el conflicto,

pero desde los victimarios. Por ejemplo, en el caso de ASFADDES, en el video que acabamos de ver, aparece Julián Román, quien a su vez trabajó en “Los Tres Caínes”, donde se tergiversaba gran parte de la historia de las víctimas. Entonces es importante el diálogo para determinar: ¿a quiénes se representa?, ¿qué se representa?, ¿cómo se representa?, ¿cómo vamos a contar lo sucedido? Yo quiero que ASFADDES nos cuente su experiencia en torno a “Los Tres Caínes”.

**Intervención n.º 4:** Nosotros, como ASFADDES, le escribimos a Julián Román, porque, pese a que aparece en el video ¿*Y por los desaparecidos quién habla?*, luego sale en *Los Tres Caínes* como principal desaparecedor. Uno no logra entender cómo un personaje como Gustavo Bolívar puede defender una propuesta de estas, cuando es más fácil construir historias desde las víctimas, que han tenido una vida mucho más digna que Pablo Escobar o que Carlos Castaño, y que merecerían estar representados por un gran artista nacional. ¿Por qué para los grandes medios de comunicación es más factible mostrar la violencia directa, y por qué no usar esos recursos y herramientas para reconstruir la historia del que se llevaron, de las personas que han sufrido, de los sobrevivientes del horror, por qué no hacerlo si los familiares de las víctimas que son fuente directa siempre han estado dispuestos a contar sus historias?

Si se tomaran tiempo para hacer investigaciones más serias, el artista podría



expresar libremente su arte, pero también mostrar respeto por los familiares.

Memoria no solo es denuncia o verdad, sino una presencia en las diferentes líneas de tiempo, y es ahí donde está la clave de todo. Las organizaciones hacen denuncia, pero son los artistas quienes deben realizar la mediación respectiva, y convertirla en lenguaje artístico, sin mostrar el horror.

**Intervención n.º 5:** Es preocupante cómo se instauran estos productos audiovisuales en la mente de las generaciones, hasta el punto de que los niños fantasean con ser uno de estos personajes macabros. Pese a que no conocen la historia real, no conocieron lo que realmente hicieron, están construyendo un imaginario para sus vidas. Por ello es necesario tener en la producción audiovisual buena información, formar buenas relaciones y construcción de la mano de las víctimas. Si solo se instaura la idea de lo comercial y vendible, nunca conoceremos la verdad. La preocupación está en cómo reaccionar en ese escenario donde podemos ser víctimas y victimarios, y en cómo entrar en ese entorno de las nuevas generaciones.

**Intervención n.º 6:** Mi padre, ahora en septiembre, cumple 30 años de desaparecido, y ha sido una lucha diaria y continua para poder tenerlos reunidos hoy aquí. Es el tiempo el que interpela y nos va dando la razón. A estos artistas, como no han pasado por esto, pues solo les interesa el dinero. Es difícil convencerlos, porque los medios

cumplen el cometido de tapar lo que está pasando, haciendo la apología de la maldad de los victimarios, pero no tocan el tema de la desaparición forzada. El visibilizar la desaparición forzada no ha sido fácil, ni siquiera el Gobierno nos ha ayudado. Ha sido una lucha constante, con el apoyo de organizaciones internacionales, pero nada ha sido fácil; por ejemplo, con la Ley de Desaparición Forzada fueron doce años de lucha. He sido testigo de la fundación de ASFADDES y de la desaparición de nuestros compañeros. El trabajo de nosotros ha sido difícil, nos han amenazado, nos han abierto procesos. Solo cuando a la gente ya la toca, es que comprende.

**Intervención n.º 7:** El arte propone una mirada diferente, porque lo que nos ha anestesiado tanto es la repetición y repetición de las mismas noticias, y hemos logrado normalizar la violencia, y por ello ya no reaccionamos ante ella, nos hemos anestesiado. El arte propone una mirada diferente del periodismo o de las ciencias sociales. El artista debe buscar una forma inédita de mostrar su trabajo.

Continuando con el mito de Medusa: después de que Perseo mata a Medusa usando un espejo, de esas gotas de sangre envenenadas del monstruo nace el caballo alado blanco llamado Pegaso. Por ello el horror se puede transformar y crear algo fabuloso y bello, y el arte permite esas transformaciones hacia lo sublime.

Hace un par de años hice una obra llamada *Corte de florero*, basada en la violencia bipartidista de los años 50, donde le cortaban la cabeza a quien no fuera de determinado partido, y usaban el resto del cuerpo como florero. En esta obra hice flores hechas con huesos humanos, rememorando también la expedición de Mutis. Es una obra que estéticamente llama la atención, es una puerta que invita al espectador a entrar al contenido de la obra.

En el mismo sentido, Pegaso con su casco (patas) abre fuentes de agua para las musas, y una de ellas es Mnemósine, la diosa de la memoria. Por ello el arte es una fuente significativa para sembrar, para crear memoria desde otro ángulo.

**Intervención n.º 8:** Cuando hablamos de arte, ¿de qué estamos hablando? ¿Qué características debería tener esa obra de arte?

**Intervención n.º 9:** Hay una subjetividad en la creación de la obra, ya que el artista escoge la forma en que le va a contar a otros eso que quiere contar. Me llama la atención la expresión “ordenar hacer una obra de arte”: ¿cómo es eso posible, cómo le ordena uno eso a un artista? Yo como víctima puedo hacer algo que represente mi dolor, pero, ¿cómo le digo a alguien más que lo haga? No es que no sea posible trabajar, pero sí se necesita confianza para conversar con las víctimas, porque se trata de volver a contar el dolor.

Las personas que participaron en nuestra obra, para sorpresa nuestra, sí querían hablar,

querían contar cómo era su experiencia, porque se trata de hacer el duelo, y para ello es necesario “gastar” el objeto o hecho doloroso, hasta que deje de doler.

Ahora bien, necesitamos crear un discurso diferente, hablar de lo que no se dice en los noticieros y, sobre todo, manifestarnos en torno a esas novelas perversas que distorsionan la realidad y la historia. Por ello el arte es un buen vehículo en este caso.

**Intervención n.º 10:** No tengo la autoridad para decir qué es arte y qué no, ya que soy periodista, pero he aprendido cómo se gestan las relaciones entre familiares y artistas, entre familiares e investigadores, entre familiares y periodistas, y en eso sí debo decir que nos falta mucho, que este es un primer avance. Estas relaciones deben gestarse desde el respeto y la comprensión, porque las víctimas no son agentes de dolor: si bien tienen dolor, también han generado profundos procesos de resistencia.

El otro tema es de la ley, porque para poder entender “la maraña” de lo que significa la desaparición forzada, con tantas categorizaciones legales, se necesita conocer los términos legales. Y en ese sentido sí me parece ver cómo la ley totaliza, administra, petrifica y olvida las relaciones y procesos de resistencia. Un monumento lo que hace es enmarcar un proceso de resistencia de muchos años, y ahí estoy de acuerdo en que la memoria es movimiento, y por ello son mejores los procesos que las estatuas.

Dos ejemplos al respecto: Nora Cortiñas, una de las Madres de la Plaza de Mayo, dijo que ella no sabía que el pañuelo lo convertirían en símbolo nacional, porque nunca les consultaron, además, si el pañuelo se oficializa, pierde la capacidad de perturbación. Las exigencias de los familiares son sobre un imposible y eso perturba.

Y lo segundo, quiero compartirles un poema de Chico Bauty, que dice: “en la muerte de otro, que nos enseñó a labrar el camino, se equivocaron, porque la vida también nace de la muerte”. Del horror también nace la vida, de la ausencia, también hay capacidad de resistencia, y si esto se hace con profundo respeto, las manifestaciones artísticas podrían ser múltiples.

**Intervención n.º 11:** El arte nos puede dejar una memoria. Ninguna obra de arte es capaz de detener una guerra, pero tiene un poder simbólico y metafórico, y por ello tapan el “Guernica”, porque van a justificar una guerra.

**Intervención n.º 12:** La función del arte es la construcción de lazos sociales, que además de ser actos simbólicos son actos políticos, como “El Siluetazo”, que eran siluetas de los desaparecidos, de tamaño real, y que se sostenían. Son actos políticos y

movimientos de resistencia, que crearon lazos de solidaridad.

**Intervención n.º 13:** Son temas difíciles, pero por medio del arte se puede hacer duelo, transformar y mover eso que se petrifica. El arte trabaja con el horror, como en nuestro caso, en el que trabajamos con el horror de la violencia; sin embargo, el arte también nos da una salida, por ello no se debe petrificar, si se va a trabajar con monumentos, estos deben ser vivos.

**Intervención n.º 14:** Me gustan estos espacios, porque frente a una gran violencia, surgen respuestas artísticas, como por ejemplo el *boom* de la literatura latinoamericana y sus grandes exponentes, en donde a muchos de ellos incluso les tocó vivir en el exilio. El señor Gustavo Bolívar hace lo que le dictan las programadoras, así como Edgardo Román. Las novelas no son obras de arte, son propaganda política, voluntad y capricho de los gobernantes, que le da pan y circo a la gente. El arte dramático en radio se acabó, se acabaron muchas formas de expresión. No podemos dejar la historia en manos de RCN o Caracol, esto es una política de comunicación de Estado. Una obra de arte es una cosa llena de profundo amor y totalidades.

## Conversatorio n.º 8



20 de agosto de 2014

### Medidas de satisfacción, cultura y justicia transicional: avances y desafíos en su exigibilidad judicial y administrativa

Lina María Moreno\* y Daniel Millares\*\*

\* Abogada de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, especialista en Derecho Penal, candidata a magíster en Derechos Humanos, analista del área de Reparación y Reconciliación e integrante del área de Justicia Transicional de la MAPP-OEA. Ha estudiado, trabajado y analizado la aplicación de la Justicia Transicional en el

### Exposición n.º 1. Lina María Moreno

Durante el proceso de acompañamiento a la implementación de las políticas públicas en materia de reparación a víctimas, la MAPP-OEA, a lo largo de la vigencia de su mandato, ha podido constatar el precario, incipiente y tardío desarrollo de las medidas de satisfacción (diferentes a la reconstrucción de la memoria histórica) en Colombia realizadas tanto por el Estado y la academia como por la sociedad civil y las comunidades en general, si se compara su desarrollo con el de otras medidas de reparación integral. Siendo el caso de hablar tanto de desarrollos teóricos como prácticos.

Este incipiente desarrollo puede tener origen en diversas causas, una de las cuales puede ser la falta de claridad conceptual respecto de lo que se entiende por medidas de satisfacción y del significado de la noción de reparación simbólica, causando una utilización

terreno por más de seis años, así como el sistema de reparación a las víctimas, especialmente la reparación colectiva en Colombia.

\*\* Abogado boliviano con maestría en Derecho (LLM) y estudios en la Universidad Católica Boliviana, Wake Forest y Harvard. Profesor de Derecho Internacional Público. Trabajó en la Misión de Acompañamiento al Proceso Constituyente y Autonómico de Bolivia, y actualmente es Jefe del área de Justicia Transicional de la Misión de Apoyo al Proceso de Paz.

indiscriminada del término, que origina no solo confusiones entre las víctimas sino entre los funcionarios que componen los distintos poderes públicos que legislan, implementan y ordenan este tipo de medidas.

Esta confusión, sin duda, atrasa su desarrollo, pues no evidencia un horizonte certero para su evolución, y por tanto su delimitación, alcance y contenido están sujetos a las diversas interpretaciones que cada funcionario pueda hacer de ellas en un momento determinado.

No pretendo en ningún momento sugerir que ellas deberían ser taxativas y rígidas, pues esto iría en contra de su característica principal: el ser enunciativas y dinámicas. Por el contrario, sugiero que el establecimiento de sus alcances y contenidos, frutos de una construcción colectiva y participativa entre quienes ostentan la titularidad del derecho y quienes ostentan la obligación de su otorgamiento, generaría cierto grado de seguridad para profundizar en su contenido e impulsaría la creación o incorporación de nuevas herramientas, creativas, que puedan representarle mayor eficacia. Un ejemplo de ello es el arte como mecanismo de reparación.

Para el desarrollo de la tematica de esta ponencia hemos querido estructurarla de la siguiente manera:

1. Hablaremos del contexto de implementación de este tipo de medidas en la Justicia Transicional en Colombia. Entendiendo, *per se*, que la nuestra es una

Justicia Transicional *sui generis*, que implica una reflexión multidisciplinaria, acudiendo por ello a conceptos de diversas disciplinas que deben entrar a dialogar entre sí.

2. Abordaremos el concepto que se ha venido desarrollando sobre medidas de satisfacción, buscando incorporar conceptos y medidas ordenadas por la Corte Interamericana de Derechos Humanos.

3. Explicaremos por qué el enfoque en la implementación de dichas medidas debe ser en clave de garantía de no repetición, pues gracias al enfoque dado por la Ley 1448 de 2011, el objetivo de las medidas de satisfacción se focaliza en la reparación simbólica, pues tales medidas tienden a asegurar la garantía de no repetición. Es decir, vamos desde la dignificación de las víctimas a la garantía de no repetición de los hechos victimizantes.

4. Finalmente, expondremos algunas reflexiones que esperamos puedan contribuir al debate en el esclarecimiento de sus alcances y contenidos.

## 1. Justicia Transicional y su contexto de implementación

Para dar cuenta del contexto de aplicación he querido que nos detengamos a pensar en las complejidades que revisten en sí mismos estos dos elementos que lo componen: el Estado y la sociedad (teniendo en cuenta que dentro del Estado se encuentra la sociedad, como lo explicaré a continuación).

Por una parte encontramos al Estado, entendido, desde una perspectiva weberiana, como la relación de dominación y articulación básica de una sociedad, de cuyos elementos constitutivos dados en la teoría tradicional (población, territorio y poder político) solo será abordado este último. ¿Qué ocurriría si esta relación de dominación y articulación fuera re-configurada en muchos territorios por medio del uso ilegal de la fuerza?

A partir de documentos del profesor Alejo Vargas, el poder político puede entenderse desde tres ámbitos: el ámbito de identidad colectiva, que hace referencia a todos aquellos elementos que cohesionan al Estado en sus dimensiones cultural, económica y social, y en donde para nuestro caso particular ubicamos la noción de identidad; el ámbito del conjunto de entes burocráticos, compuesto por las ramas del poder público, en donde debemos enfatizar en la noción y desarrollo de las políticas públicas de reparación integral; y el ámbito del ordenamiento legal, circunscribiéndonos a aquellos valores y principios que inspiran el ordenamiento y a aquellas normas positivas que protegen y garantizan los derechos de las víctimas a una reparación efectiva.

Sin embargo, en Colombia, ámbitos como la identidad colectiva son difusos y desconocidos por las autoridades de gobierno; el conjunto de entes burocráticos, entre otros problemas, enfrenta una crisis de eficacia y de legitimidad de cara a sus gobernados, pues

los diversos poderes han sido permeados por organizaciones ilegales y el ordenamiento legal enfrenta no solo anomias sino la crisis derivada del hecho de que ha quedado al descubierto lo que Mauricio García Villegas llamaría “los objetivos ocultos del derecho”, destinados a mantener el *status quo* y conseguidos gracias al impacto simbólico de su publicación. *Status quo* que no permite reevaluar elementos estructurales que hicieron posible o fueron el origen del conflicto armado en Colombia, y que deberían tenerse en cuenta en la implementación de la Justicia Transicional para ser abordados y corregidos por ende en los procesos de consolidación de la paz.

En cuanto a la sociedad, resaltaremos que está compuesta por diversos sujetos colectivos, en donde dialogan conceptos como los de derechos (individuales y colectivos, tanto en su esencia material como en su ejercicio; derechos colectivos difusos y poco reglamentados), identidad (entendida desde su dimensión de cohesión social) y ciudadanía (entendida como aquella categoría que asigna valores y derechos en dimensiones objetivas y subjetivas, como lo es, para este caso en particular, la participación, gracias a la clase de modelo de Estado, sistema político y régimen político democrático que tenemos).

Sin duda dialogan muchos más conceptos que podrían explicar adicionalmente otros elementos que hacen compleja la implementación de la Justicia Transicional en Colombia, como son, por ejemplo: *los diversos*

*tipos de violencia*, entre los que se destaca la violencia política, que como diría Daniel Pécaut, reafirman la coexistencia en Colombia de un orden y violencia; o, en palabras de Mauricio García Villegas, se trataría de la estabilidad institucional y la violencia, o bien de la eterna paradoja del discurso constitucional en medio de una realidad autoritaria; y de los que se desarrollan *a partir de la forma como se han construido las relaciones* entre sujetos que componen la sociedad, y entre los sujetos y el Estado.

Para efectos solamente discursivos tomaremos el término “comunidad” como una acepción del de sociedad, además de ser tomada como “sujeto” y “espacio”, donde dialogan y generan tensión todos los conceptos mencionados anteriormente.

La comunidad, vista como ese sujeto colectivo que no necesariamente responde a la definición de la Ley 1448, ha de ser el elemento material de estudio. Es allí donde los procesos de reparación, y especialmente las medidas de reparación, deberían dirigir toda su potencialidad. Pues, como es ampliamente conocido, uno de los impactos del conflicto en las comunidades fue la erradicación de la mente de los sujetos que las componen de “pensamientos colectivos”, e incluso de “identidades colectivas”.

Por otra parte, está demostrado que el concepto de sujeto colectivo en las políticas de reparación colectiva en Colombia está llamado a reevaluarse, pues cada vez más comunidades

—donde no es clara la adecuación de la noción de “sujeto colectivo” establecida en la norma— demandan del Estado reparaciones a sus afectaciones colectivas. Esta es la típica tensión entre la comprobación de la existencia de un sujeto colectivo y la comprobación de daños colectivos para la obtención de medidas de reparación. ¿Qué priorizamos en un país donde el modelo de política pública es focalizado, en términos de “el sujeto o el daño”? ¿Qué priorizamos en un país donde la realidad material nos pide abordarla más allá de un modelo de política formal? ¿Qué priorizamos donde son las mismas comunidades las que demandan su reconstrucción a través de medidas de reparación que no están dirigidas a la implementación de los derechos económicos, sociales y culturales (DESC)?

Todo esto es fácil cuando tenemos sujetos colectivos históricamente reconocidos, como son las comunidades indígenas, afros y raizales; pero, ¿qué ocurre con las otras comunidades no reconocidas por la ley, como los campesinos? ¿Qué pasa con las comunidades urbanas que también han sido afectadas por el conflicto?

En este último caso podemos poner como ejemplo la comunidad de Cúcuta. Nosotros tuvimos la posibilidad de acompañar al colectivo de víctimas que participaban dentro del Proceso de Justicia y Paz contra Iván Laverde Zapata, alias “El Iguano”, donde la magistratura se empezó a preguntar sobre las

afectaciones a los derechos colectivos, pero para ese momento (2011) no era tan clara la determinación del sujeto colectivo, pues las víctimas solo se conocieron a lo largo del proceso, no encontrándose supuestamente una unidad de sentido o cohesión. Estas comunidades, ¿tienen derecho a la reparación colectiva?

La sentencia ordenó, sin embargo, medidas de reparación colectiva, medidas que fueron “reconstruidas” entre las víctimas y la Unidad para las Víctimas al momento de su implementación. Se hizo necesario hacer un proceso, llamado coloquialmente de “re-ingeniería a la inversa”, pues al no ser construidas participativamente con la comunidad, por no ser considerada esta, en ese momento, por la autoridad administrativa competente como “sujeto colectivo”, carecían de significado para las mismas víctimas. Se hizo necesario así tomar dichas medidas y llenarlas de contenido de acuerdo a lo que las víctimas decidieran, a pesar de haber sido taxativamente ordenadas.

Lastimosamente en ese momento se hubiese podido explotar la utilidad de las medidas de satisfacción y de las garantías de no repetición, pero para el año 2011 aún no se conocía ni su potencialidad y ni su contenido real.

Ahora la ciudad de Medellín se está pensando como sujeto de reparación colectiva, toda la ciudad. Esto es más complejo aún, porque dicho sujeto no ha sido

determinado judicialmente, ni mucho menos será considerado como tal administrativamente bajo los estándares propios de la Unidad. Sin embargo, dudo que el interés real de las autoridades de Medellín sea acceder al programa de reparación colectiva como está planteado desde el gobierno. Medellín desea hacer primero un proceso de dignificación con su misma colectividad, aceptando por un lado que en su territorio existió un conflicto armado que causó afectaciones colectivas que merecen ser identificadas, visibilizadas y reparadas, e incluso ha pensado que el proceso de identificación permitirá el esclarecimiento de la causa de las mismas, examinando sus causas estructurales, lo que podría sumergirlos en el doloroso proceso de evidenciar que muchas de esas afectaciones fueron naturalizadas, legitimadas y permitidas por la misma sociedad de Medellín.

Frente a este reto, ¿cuál será la mejor manera de abordarlo?, ¿cuál será la medida de reparación o herramienta de la Justicia Transicional que debemos usar?

Repito, es claro que la guerra generó rupturas en la forma como los sujetos colectivos se relacionan, rupturas en las supraidentidades colectivas, en la unión o intercepción de los sujetos colectivos, dañándose ese icono colectivo o identidad de sentido. ¿Cuál será entonces la medida que pueda reparar estas rupturas?

Ante estas nuevas realidades, ¿será incluso necesario replantearnos conceptos



como los de comunidad, sujeto colectivo, identidad, participación y ciudadanía como históricamente han sido abordados por el derecho? ¿Cómo replantear todos estos conceptos en aras de una Justicia Transicional que debe garantizar los derechos a la verdad, a la justicia, a la reparación y la garantía de no repetición? ¿Cómo podemos entrar a dialogar con un supraente que es el Estado? ¿Qué ocurrió cuando el conflicto armado permeó todos los referentes institucionales, normativos, la forma en que los sujetos se comunicaban con el Estado?

Por otra parte, retomaremos el concepto de Justicia Transicional *sui generis*, pues gracias al desarrollo académico se han introducido dos nociones adicionales a dicho concepto, para señalar frente a cada una de ellas las preguntas que, sugerimos, deberíamos hacernos:

– *Justicia Transicional transformadora.* Concepto implementado por Rodrigo Uprimny Yepes. Aquí vale preguntarnos: ¿Es una justicia transformadora de qué? ¿Es necesaria? ¿Qué límites presenta y quién fija esos límites? ¿A través de qué se realizan esas transformaciones? ¿Vamos a transformar realidades de opresión y discriminación preexistentes? ¿Es posible en un Estado como el nuestro? ¿Les interesa a quienes detentan el poder del Estado y del Derecho transformar realidades de desigualdad, opresión y dominación preexistentes? ¿Si llegase a no ser viable la implementación de este

concepto y se convirtiera en retórica, podrían entonces generarse falsas expectativas entre las víctimas? ¿Habría acción con daño? ¿Es la Justicia Transicional un mecanismo para legalizar situaciones de ilegalidad a cambio de ceder derechos de las víctimas por una paz condenada al fracaso, por el hecho de no reconsiderarse y transformarse las causas estructurales que originaron dicha violencia?

– *Justicia Transicional desde abajo.*

Concepto desarrollado por Harry Mika. Es una justicia que parte de lo local o regional y que sube hasta las instancias de poder y de gobierno central. Nos preguntamos igualmente: ¿es relevante y posible para nuestro país? ¿Puede ser posible aun si no se revalúan las relaciones de poder? ¿Es necesario escuchar “el abajo”? ¿A través de qué se realizan esas transformaciones?

Luego de analizar de una manera rápida el contexto de implementación de las medidas de satisfacción, aun con las complejidades que reviste la implementación del concepto mismo de Justicia Transicional en Colombia, a continuación abordaré rápidamente el concepto que se ha venido desarrollando sobre medidas de satisfacción, buscando incorporar conceptos y medidas ordenadas por la Corte Interamericana de Derechos Humanos.

## 2. Medidas de satisfacción

Respecto a las medidas de satisfacción, contamos con un concepto de la Corte

Interamericana en el caso de los Hermanos Gómez Paquiyauri, donde se definen como “aquellas medidas que buscan reparar el daño inmaterial, que no tienen alcance pecuniario, así como también dispondrá medidas de alcance o repercusión pública”.

Pregunta: ¿las medidas de satisfacción van dirigidas a un determinado sujeto o pueden ir dirigidas a unas víctimas indeterminadas?

Y continúa la Corte afirmando que, así mismo, “las medidas de satisfacción buscan recuperar la memoria de las víctimas, el reconocimiento de su dignidad, el consuelo de los deudos o transmitir un mensaje de reprobación oficial de las violaciones de los derechos humanos de que se trata, así como evitar que se repitan violaciones como las del presente caso” (sentencia de los Hermanos Gómez Paquiyauri, 2004).

Pregunta: ¿esto no viene correspondiendo también a garantías de no repetición? ¿Confunde a veces la Corte los dos conceptos?

Algunas de las medidas que la Corte Interamericana ha ordenado son: ofrecimiento de disculpas públicas, difusión de petición de perdón a través de internet, memoriales y actos conmemorativos, días nacionales, cambio de los nombres de las calles y hospitales, transmisión radial de la sentencia, traducción de la sentencia, encontrar los restos de los desaparecidos y darles sepultura, entre otras.

A su vez, acá surge el siguiente interrogante: ¿es clara la diferencia conceptual entre medidas de satisfacción y medidas de garantía de no repetición?

Pasando a la Resolución 60/147 de la Asamblea General de las Naciones Unidas, del 21 de marzo de 2006, sobre “Principios y directrices básicos sobre el derecho de las víctimas de violaciones manifiestas de las normas internacionales de DH y DIH”, encontramos que todas ellas son las que conocemos de la Ley 1448 de 2011. En donde, de otra parte, tampoco es clara la diferenciación entre medidas de satisfacción y reparación simbólica.

Ahora bien, la reparación simbólica puede contener tanto dimensiones meramente semánticas y/o emocionales como dimensiones materiales; incluye múltiples actividades y actitudes cuyos propósitos amplios pueden verse como el cierre o alivio de las heridas/traumas no reparables o compensables, la facilitación del perdón, la preservación colectiva de la memoria de lo ocurrido y la dignidad de las víctimas.

Esto es prácticamente lo mismo en relación con las medidas de satisfacción, y la única diferencia importante que hemos podido vislumbrar radica en los objetivos tanto de las medidas de satisfacción como de la reparación simbólica, y en hacia dónde apunta cada una.

Aunque la resolución de la ONU agrupa todas las medidas simbólicas consideradas bajo la denominación de “medidas de

satisfacción”, es posible discriminarlas de acuerdo con tres espectros o dimensiones:

1. “Satisfacción moral”.
2. “Satisfacción judicial”.
3. “Satisfacción memorial”.

Tenemos unas medidas de satisfacción moral, que son *las restaurativas de la dignidad y el cambio de conducta*. Dentro de las restaurativas de la dignidad tenemos las disculpas públicas, el resarcimiento, la generosidad, la rectificación y el desagravio oficial.

Dentro de la satisfacción judicial tenemos *la revelación pública y la sanción mínima*.

Y dentro de la satisfacción memorial tenemos *la conmemoración material y la conmemoración no material*.

Pregunta: ¿es clara la diferencia entre medidas de satisfacción y reparación simbólica?

¿La causa de dicha confusión podrá tener asidero en la utilización indiscriminada de dichos términos en la Ley 975 de 2005?

Para tratar de responder a este interrogante, a continuación abordemos los cambios entre la Ley 975 de 2005 y la Ley 1592 de 2012 frente a estos conceptos.

Respecto al concepto de reparación, la Ley 1592 hace una remisión expresa a la Ley 1448 de 2011, que contempla el concepto de reparación integral y trae un listado de medidas de satisfacción. En la Ley 975 se decía simplemente que “la satisfacción o compensación moral consiste en realizar las

acciones tendientes a restablecer la dignidad de la víctima y difundir la verdad sobre lo sucedido” (art. 8).

Al no estar contempladas de manera taxativa ni enunciativa, bajo la Ley 975, los jueces de Justicia y Paz echaban mano de las medidas de la Corte Interamericana, y es por ello que encontramos dispuestas por ellos las disculpas públicas y la resignificación de los lugares, entre otras medidas que para la época aún no habían sido contempladas por el ordenamiento interno.

Tenemos otros cambios entre la Ley 975 y la Ley 1592, como en lo referente a los *actos de reparación*, pues la Ley 975 hablaba en el artículo 44 de “entrega de bienes”, y la Ley 1592 habla en el artículo 29 de “participación de actos simbólicos y llevar a cabo acciones de servicio social”; entre otras diferencias.

En conclusión, la diferenciación entre medidas de satisfacción y reparación simbólica tanto en el panorama internacional como en el nacional no es clara y presenta diversas interpretaciones tanto para el legislador como para el juez y la autoridad administrativa.

Finalmente, queremos abordar el contenido de las garantías de no repetición, con el objetivo de poner sobre la mesa su utilización y de potenciarlas como medidas que pueden resolver dilemas que enfrentan comunidades que demandan ser reparadas, como la de Medellín. Es importante aclarar que somos conscientes de que estas pueden abordar medidas de satisfacción; sin embargo,

al estar contenidas en las mismas el enfoque de las medidas de satisfacción se asegura que sea en clave de garantías de no repetición.

### 3. Garantías de no repetición

En cuanto a las garantías de no repetición diremos que son parte integral de los derechos de las víctimas de graves violaciones a los derechos humanos (Asamblea General de las Naciones Unidas, Resolución 60/147).

Asimismo, intentaremos introducir conceptos formulados por la Fundación Social frente a las mismas, diciendo que:

- Emergen como uno de los componentes esenciales del derecho a la reparación (Informe final del relator Theo Van Boven, 2 de julio de 1993, Comisión de Derechos Humanos, Naciones Unidas).

- El deber de darse aparece ligado al cumplimiento de reparar (casos Irene Bleier Lewenhoff y Rosa Valiño de Bleier vs. Uruguay; Walter Lafuente Peñarrieta y otros vs. Bolivia).

- Y es un fundamento internacional en obligaciones convencionales que establecen las obligaciones generales de respetar y asegurar la aplicación de los derechos humanos, por ende son de carácter general y no particular. Esta característica de ser generales es básicamente lo que las diferencia de las medidas de satisfacción.

Las medidas de satisfacción están dirigidas al individuo o comunidad reconocido como víctima, sin embargo, para las medidas

de no repetición no es necesario identificar al individuo o a la comunidad, pudiendo estar dirigidas a la sociedad en general, sin necesidad del reconocimiento de víctima de carácter administrativo.

Por otro lado, tenemos que son medidas que se enfocan en los elementos de las violaciones de los derechos humanos o el derecho internacional humanitario, para que su implementación sea efectiva; de lo contrario no se lograría evitar la repetición de los hechos victimizantes, y a lo sumo se los haría cesar por un tiempo.

Son medidas que necesitan de reformas institucionales del Estado, y aquí es importante hablar de las dos dimensiones de las medidas o garantías de no repetición, pues se tiene una dimensión preventiva y una dimensión reparadora.

Desde la dimensión preventiva existen las sanciones a los agentes estatales involucrados en las violaciones, así como la presencia del Estado por medio de sus agentes de seguridad en las regiones afectadas por la violencia. Y desde la dimensión reparadora, la garantía de no repetición tiene que servir para la deconstrucción de los imaginarios colectivos de violencia, que han sido reconocidos desde el año 2005, siendo necesario identificar las causas estructurales de violencia y discriminación, y la manera como, gracias a la existencia de las mismas, se naturalizó la sociedad y se legitimó la violencia en determinados territorios.

Estudiar la violencia desde una dimensión territorial permite determinar las lógicas colectivas persistentes en los territorios, y establecer que no es posible tener políticas de reparación lineal, sino construidas desde abajo.

Las siguientes son características de las garantías de no repetición:

- Son medidas de alcance individual y general. En el caso Manuel Cepeda vs. Colombia, por ejemplo, se dispusieron medidas destinadas a la protección de los familiares de las víctimas, y también medidas generales como la publicación de un documental sobre la vida política de Manuel Cepeda. Estas medidas se otorgaron a una persona, pero tuvieron un impacto y un radio de acción en la comunidad.

- Buscan cambios institucionales. En Colombia también existieron cambios institucionales fuertes, y la mejor forma de abordar este fenómeno sería por medio de las medidas de no repetición, lo que podríamos aplicar dentro del proceso de paz, que es un derecho de todos, donde se construye desde todos, con la participación de todos.

- Son interdependientes. Es decir, pueden ir al margen de un proceso de reparación o no.

Algunos tipos de medidas o garantías de no repetición son:

- Educación en derechos humanos.
- Cambios institucionales.
- Procesos de desarme, desmovilización y reintegración (DDR).

- Construcción y difusión de la memoria histórica.

- Deconstrucción de imaginarios colectivos de violencia.

En el caso de la Corte Interamericana se puede hablar de medidas como: la placa conmemorativa, el monumento, la difusión de la sentencia, las investigaciones y sanciones a los responsables, la creación de sistemas de protección, la satisfacción del derecho a la verdad, la remoción de obstáculos administrativos y judiciales, etc.

Muchas de estas podrían ser también medidas de satisfacción.

Cuando pensamos en la creación de estas medidas, y para poder diferenciarlas de las medidas de satisfacción, debemos identificar:

- A quiénes van dirigidas, y
- Cuál es su objeto.

También es necesario pensar en *la oportunidad de las medidas*: ¿cuándo es oportuno o no hacerlas o implementarlas? ¿Será oportuno implementarlas en la actualidad?

Este tipo de medidas o garantías son necesarias para la paz, y al respecto será necesario considerar las causas estructurales del conflicto y las lógicas sociales. Necesitamos pues una robusta implementación de las garantías de no repetición de los hechos.

En este punto es necesario tomar en cuenta:

- La naturaleza de las violaciones a los

derechos humanos y al derecho internacional humanitario, y los tipos de victimización.

- El número y ubicación de las víctimas, por medio de una política pública.

- La caracterización de las víctimas, por medio de enfoques diferenciales, y la identificación de los sujetos de especial protección constitucional.

- La estructura del Estado y la violencia institucional.

- La estructura de la sociedad.

- Las relaciones entre Estado y sociedad.

Dado que el objetivo de esta intervención es mostrar la inmensa utilidad de las medidas de satisfacción y las garantías de no repetición de cara a los retos que enfrenta el proceso de reparación colectiva en Colombia, queremos finalizar esta intervención con las siguientes reflexiones.

### ***Reflexiones respecto de los dos tipos de medidas***

1. Atender a la efectividad de la medida en la fase de creación y de otorgamiento, para poder implementarla.

2. Tomar como punto de partida la finalidad de la medida, originando la reconstrucción de la ciudadanía y la ética colectiva, la construcción de moralidad pública, más allá de aquella desarrollada por los funcionarios públicos.

3. Siendo que se tienen cuatro fases dentro de las medidas (fase de creación, fase

de otorgamiento, fase de implementación y fase de seguimiento al cumplimiento), dentro de la primera fase es fundamental la participación del beneficiario de las medidas o del sujeto al que se piensa dirigir las. La fase de seguimiento es fundamental para determinar la efectividad o no de la medida, y si efectivamente el Estado está cumpliendo.

### ***El objetivo de las medidas***

1. Deconstrucción y construcción de imaginarios colectivos. Las dinámicas de la guerra nos colocaron a todos en relaciones diversas, permitiendo la legitimación de circunstancias de discriminación y violencia preexistentes. Existe un imaginario colectivo de destrucción de lo diferente.

2. Deconstrucción y construcción de valores y principios estructurales de relaciones, que apunten a una pedagogía para la paz.

3. Nuevo pacto social.

### **Exposición n.º 2. Daniel Millares**

Estructuraré mi exposición a partir de dos preguntas provocadoras:

1. ¿Existe o no la “satisfacción judicial”?

2. ¿Es correcto que las víctimas se sientan reparadas o que sean reparadas a partir de una sanción judicial?

En quienes respiramos, comemos, dormimos y vivimos Justicia Transicional se han generado, configurado y consolidado

varias narrativas. Desde los Principios de Chicago, el posconflicto en Ruanda y el desarrollo normativo de la Justicia Transicional en Colombia, entre otros, ha ido cambiando la concepción misma de Justicia Transicional en la decantación mental del ciudadano. Es así que tenemos una mezcla de lo empírico con bases doctrinales, lo que ha permitido cambiar la forma de ver el mundo y lidiar con violaciones masivas a los derechos humanos. Por un lado, algo trillado, es la inclusión en la agenda de una política de posconflicto, con las víctimas en el centro de la misma. En ello, las incipientes transiciones de la dictadura a la democracia en el Cono Sur jugaron un rol fundamental y, posteriormente, con la llegada de la jurisdicción internacional, vino a consolidarse la participación de las víctimas como actor dentro del proceso.

Los paradigmas de las Comisiones de la Verdad de Sudáfrica o de Perú tuvieron importancia, pero no fueron definitivos.

El gran impulso que condujo a las víctimas a la palestra provino de la participación de las víctimas en la experiencia de Ruanda, en los procesos penales de la Corte Penal Internacional y en el proceso colombiano. No quiero remontarme a las teorías de la justicia. Quiero ser mundano en el concepto, partiendo del contexto actual, teniendo en cuenta la deslegitimación académica gradual del radicalismo punitivo, así como el uso y abuso de los conceptos básicos de la Justicia Transicional en escenarios académicos.

Quiero reflexionar sobre el uso del término “justicia” desde lo común, desde la calle, y contrastarlo con valores axiológicos como la paz, que necesita una ponderación minuciosa, no desde lo jurídico, sino desde el aspecto sociopolítico. Tenemos, de un lado, a quienes, mediante la defensa de los derechos de las víctimas, no les será posible camuflar amnistías y defender un castigo penal traducido en penas privativas de libertad. No cuentan, para ellos, los aportes que se puedan hacer a la verdad o a la reparación de las víctimas, porque lo que necesitan es ver a los victimarios en la cárcel.

Por otro lado, están quienes defienden conceptos de justicia restaurativa, derechos colectivos a la verdad y a la reparación integral, y a la reparación transformadora e inclusiva, mediante la persecución, sanción y castigo de los responsables, lo que constituye el clímax de una retribución peligrosa. Colocar a las víctimas en el centro del proceso nos ha llevado a desdibujar los pilares de la justicia transicional, que son los de verdad, justicia y reparación, convirtiéndolos en derechos de las víctimas. Es así como ellas hablan hoy del derecho a la verdad, a la justicia y a la reparación.

En este punto quiero citar al profesor Iván Orozco Abad, quien afirma: “si se asume que cada víctima tiene un derecho de justicia individual, en relación a un castigo al victimario, nos acercamos a un proceso inflacionario de búsqueda de justicia que puede empantanar

este y cualquier otro proceso en curso. Esto se exagera por el unitarismo humanitario, llevando a la catástrofe la negociación. Mientras la justicia punitiva se hace camino, limita las posibilidades de una paz negociada”. De hecho, cuando se construye el concepto de justicia como un concepto de derecho, las Cortes nacionales e internacionales hablan del derecho de las víctimas al acceso a la justicia, y no de la justicia propiamente dicha.

No quiero caer en el simplismo de que mientras haya reparación integral, las víctimas van a pedir penas menores para los perpetradores, porque con ello se acabaría con la política pública en materia criminal. La naturaleza de estos hechos es pública, y por ello el punto de la justicia ordinaria es su carencia de transición; de ahí que afirmar que las víctimas pueden sentir más o menos satisfacción con el castigo, en la medida que sean reparadas, es peligroso desde el punto de vista penal; y por otro lado, el punitivismo nos puede llevar a una congestión judicial.

De otra parte, tenemos el castigo –visto como un tabú–, que devela los sentimientos más bajos del hombre, que son sentimientos reales e inherentes al ser humano. Por ello es más fácil hablar de justicia, cuando en realidad el imaginario de muchas personas lo que busca es venganza bajo el cartel que exige justicia.

Ahora, respecto al tema de la satisfacción, quiero traer a colación un ejemplo concreto. En la audiencia de seguimiento de cumplimiento

del fallo de *Mampuján* se habló mucho de llevar a Edwar Cobos Téllez, alias “Diego Vecino”, y a Úber Enrique Bánquez Martínez, alias “Juancho Dique”, a la región interesada por sus delitos, para que la gente los viera con esposas y transportados en tanquetas del INPEC. El sentimiento de satisfacción por medio de esta “medida” correspondió más a las instituciones que a las víctimas, que ya estaban inmersas en un proceso no contradictorio, sino con el fin único de obtener verdad, justicia y reparación. Lo anterior parecieran comprenderlo mejor las mismas víctimas que las propias instituciones.

Existe una preocupación alrededor de la víctima que se siente reparada cuando el victimario recibe un castigo. Si esto es así, se necesita un examen más crítico y riguroso sobre las medidas de satisfacción, ya que de lo contrario podría perderse la posibilidad de desarrollar medidas simbólicas y verdaderas garantías de no repetición.

El derecho a la justicia no se puede confundir con la medida de satisfacción, con ver a los victimarios condenados a pagar un tiempo privativo de la libertad o sometidos al escarnio público.

### **Intervenciones de ponentes y asistentes mediante preguntas, comentarios e impresiones**

**Intervención n.º 1:** Existe otra forma de justicia que es la verdad, entendida como el



conocimiento de la manera como se dieron los hechos. Esta permite que los victimarios reconozcan el hecho como tal. Ahora, desde el papel del arte, simbólicamente se pueden crear imágenes que retraten los hechos, sin repetir su crudeza, y devolver el rostro a las personas afectadas. También se puede aportar desde el arte con la generación de eventos comunitarios, donde se pueden juntar los habitantes con el fin de reconocerse y poner en común sus saberes.

**Intervención n.º 2:** Desde el trabajo social que busca la realización de las políticas públicas sociales, se han vuelto muy importantes las preguntas en torno al imaginario colectivo que se quiere transformar. Me parece fundamental unir esfuerzos para realizar una transformación más allá de lo etéreo. Hay algo que me queda sonando, y es la necesidad de sentir cierto tipo de satisfacción cuando al otro se le regresa el daño que yo recibí. Hay muchas técnicas teatrales que nos permiten ponernos en el papel del otro, confrontarnos a nosotros mismos, como en el documental *The Act of Killing*. También pienso en el doble papel de muchos niños que han sido víctimas y victimarios, que necesitan otras formas de comprensión y no este tipo de actos punitivos.

**Intervención n.º 3:** Hace unas semanas el grupo musical “Aterciopelados” felicitó al pueblo de El Salvador por reconocer el maíz como el principal producto indígena en ese país. Me refiero a ello porque en la presentación

de Lina se hablaba de la identidad y de su importancia para la memoria y la construcción de la identidad de un pueblo. Jaime Garzón fue un ejemplo de cómo, por medio del arte y el humor, se puede hablar de la falta de conciencia colectiva colombiana y promover su construcción. Yo soy de Nicaragua, y ahí hicimos todo un proceso cultural de memoria desde los indígenas hasta los años noventa, recopilando canciones que hablaban de nuestra historia. Lo importante es que todos seamos conscientes de esto, desde los artistas reconocidos hasta los jóvenes estudiantes de arte. En el último Festival de Teatro, por ejemplo, asistí a obras que contaban el conflicto que ha vivido Europa, donde se ve la importancia del teatro en la narración del conflicto desde otro punto de vista.

**Respuesta:** Vemos que cada vez más las comunidades se involucran en actividades artísticas después de una experiencia importante de violaciones a los derechos humanos. Un ejemplo de ello son las obras de teatro en Tumaco, que en una primera etapa se usaron para sanar las heridas internas, pero en una segunda etapa se fortalecieron porque se veía que aportaban algo más, que servían para un proceso. Esta segunda etapa es lo que hay que explotar. En Tumaco también hay cantantes de música popular que antes cantaban solo por diversión, pero luego empezaron a narrar otro tipo de hechos, logrando crear identidad por medio de la música de la costa Pacífica.

**Intervención n.º 4:** Lo que nosotros hemos visto es que las prácticas artísticas y culturales tiene tres grandes fuentes: una son los artistas, que desde su punto de vista y sensibilidad interpretan la realidad, convirtiendo la violación y la violencia en su sentido estético. También tenemos obras de arte de las propias víctimas, como las de Tumaco, los cantos de Bojayá o los tejidos de Mampuján, donde la práctica artística es un instrumento de denuncia, de resistencia y de catarsis. Por último, tenemos las obras que la magistratura ordena en el marco de una reparación simbólica o como una medida de satisfacción o garantía de no repetición. En este punto hay que resaltar que los artistas no se pueden quedar solo en la obra de arte como un muestrario de la violencia y el dolor, porque somos mucho más que eso. Por medio de la obra de arte se deben recuperar las raíces, la identidad, la esencia. Más que víctimas y victimarios somos cantantes, tejedores, pensadores, filósofos, constructores,

arquitectos, cocineros, palabreros, seres humanos creativos y llenos de saberes, por ello tenemos que superar la miseria y el dolor y no quedarnos en el “porno-símbolo”. Necesitamos una justicia simbólica que nos permita alcanzar otra dimensión, recuperando al hombre en su dimensión más propiamente humana, más allá del conflicto político y la violación a los derechos humanos.

**Intervención n.º 5:** El hecho de estar aquí congregadas, en representación de una pluralidad de ciencias y artes, nos permite entrar a conjugar diversos conocimientos. Es necesario que otras artes y profesiones le aporten al derecho, necesitamos puntos comunes para construir una identidad, mediante una articulación conjunta de las más diversas lecturas. Es necesario hacer confluir en un mismo ámbito las diferentes lecturas para generar puntos de encuentro y promover un pensamiento colectivo y la construcción de ciudadanía y de valores.

## Conversatorio n.º 9



17 de septiembre de 2015

Arte, dolor y mercado

Lucas Ospina\*

\* Maestro en Artes Plásticas de la Universidad de los Andes, Bogotá. MFA in Sculpture, Temple University, Tyler School of Art, Philadelphia. Profesor asociado del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes, Bogotá, en el

En esta charla dividiré mi exposición en tres capítulos:

1. Situaciones complejas, monumentos simples.
2. Nombrar y no ver, ver y no nombrar.
3. El documental como monumento.

### 1. Situaciones complejas, monumentos simples

Empezaré con una noticia del diario *El Tiempo* del 10 de septiembre titulada “Instalan monumento en Vichada para víctimas del conflicto”, donde se da cuenta de la inauguración de un monumento para enaltecer y reconocer públicamente a las víctimas del conflicto armado a nivel regional en el municipio de Cumaribo, en Vichada. En este municipio, tan grande en extensión como Costa Rica, se inició la campaña “Soy Capaz”.

Buscando en internet encontré el documento de conmemoración en el municipio, donde aparecen el *render* del monumento y las diferentes etapas de construcción del mismo. Lo más extraño es que nunca se hace mención a un artista.

Luego, gracias a la urna de transparencia de la licitación pública en Colombia,

área de proyectos culturales; diseñador, curador, expositor individual y colectivo, autor de obras sobre arte y cultura, columnista de periódicos y revistas culturales y de opinión como *La Silla Vacía*, *Arcadia*, *Esfera Pública*.

encontré la licitación por la cual se contrató la construcción del monumento. Estamos hablando de mercado: alguien lo necesita y alguien se lo da. Repito, no aparece un artista, parece que es una compañía de construcción, porque incluso el contrato habla de especificaciones técnicas y de una cuantía de \$17.243.066 millones.

Entonces empiezo a indagar: ¿dónde queda este lugar? Para ello me doy la tarea de seguir buscando por internet, hacer periodismo de escritorio, primero por *Twitter* y luego consultando diferentes notas periodísticas.

Empezaré con una nota periodística de *El Espectador* del 22 de diciembre de 2012, titulada “Tan grande como Guatemala”, escrita por Alfredo Molano, en los siguientes términos:

Hace 25 años, Cumaribo era un paradero de buses: tres chozas, dos bares y una casa de citas. Se comenzaba a sembrar coca y la gente recibía a los compradores con toda su parafernalia: “grameras” para pesar la “mercancía”, cajones de metal para transportar la plata, pistolas que los guardaespaldas dejaban ver metidas en las pretinas de sus pantalones. La venta era pública y los campesinos hacían largas colas para vender su trabajo materializado en el peso de la base de cocaína o “merca” que el “propio” les pagaba al contado. Después se emborrachaban antes de coger camino para la chagra. Eran cientos de

campesinos y campesinas venidos sobre todo de Casanare, de Meta, de Boyacá, de Tolima y aun de Bogotá. La gran mayoría, muchachos jóvenes ilusionados con los precios del jornal y picados por el veneno consumista.

Ahora Cumaribo es un pueblo como era San José del Guaviare por aquellos mismos días: calles trazadas a cordel, una alcaldía recién construida, un parque con una palma real y dos chaparros para amarrar bestias, 20 ferreterías donde se venden mangueras, cemento, plástico, recipientes de todos los tamaños, abonos, encauchados, herramientas “y todo lo necesario” para el cultivo de la coca. Intercalados entre estos comercios, otros: misceláneas o graneros donde se vende todo lo necesario para alimentar a los raspachines, a sus patrones, y a las autoridades competentes y a las otras. Hay también, a diferencia del San José de aquella época, en vez de “locutorios”, cafés internet donde además de salas de computadores hay una docena de celulares encadenados a suficiente distancia para que las conversaciones sean confidenciales. Porque desde esos sitios se hacen negocios grandes, pagos, demandas, citas y hasta amenazas.

Asimismo encontré otra noticia sobre Cumaribo de 2011 titulada “Lanzan granada contra indígenas en Cumaribo” y que dice: “En Cumaribo, Vichada una granada de

fragmentación fue lanzada contra una vivienda, presuntamente por un soldado del batallón ‘Efraín Rojas Acevedo’, matando al joven José Honorio Chipiaje de 20 años de edad, de la etnia Sikuani, dejando a varios civiles más gravemente heridos, los cuales serán remitidos por urgencia hoy a la ciudad de Villavicencio”.

Otra noticia en la página del Ejército Nacional de Colombia, del 10 de enero de 2013, titulada “Continúan las fugas por parte de integrantes de las FARC en el departamento de Vichada”, y otra de noviembre de 2013, por Caracol Radio, titulada “Inspector del Ejército viaja a Cumaribo para investigar muerte de niños”. Esta nota periodística habla de tres niños de siete, nueve y trece años que fallecieron por una explosión en un batallón. ¿En qué habrá terminado esa investigación? También el 21 de mayo de 2014, de la página de la Fuerza Aérea Colombiana, encuentro una nota titulada “Ángel II de la Fuerza Aérea salva a un recién nacido”, que da cuenta de cómo las Fuerzas Armadas instalan una incubadora en un helicóptero para salvar la vida de un bebé que acaba de nacer en una carretera cerca a la comunidad Sirene en el departamento del Vichada, vía Cumaribo.

Entonces, ¿hasta qué punto ese monumento construido en Cumaribo da cuenta de la complejidad de ese municipio? ¿Qué dice el escrito? Habla de alternativas de solución a la reparación de las víctimas en Cumaribo. Como quien dice: “hacemos esto y ya quedó reparado Cumaribo”:

La construcción de un monumento público en un lugar abierto que permite a las víctimas del conflicto armado colombiano un espacio íntimo, donde se olviden todos aquellos acontecimientos dolorosos, y que se efectúe un reconocimiento público del carácter de víctima, su dignidad, nombre y honor ante la comunidad y el ofensor. El monumento se construyó en un lugar asequible, a la vista de propios y visitantes, con el cual se pretende conmemorar la reconstrucción del tejido social y la dignidad de las víctimas por una razón de vida para el pueblo colombiano, en la búsqueda de la construcción de una paz incluyente, duradera, que proporcione bienestar y seguridad social a cada uno de sus habitantes.

¿Este monumento realmente sirve para el olvido? En efecto, uno ve esta escultura y se olvida del conflicto, y piensa más en su clase de matemáticas o en un juego de *tetris*.

Quiero mostrarles otro ejemplo por esta misma línea. Y es el caso del *Campo Algodonero* en México y la escultura de Verónica Leiton. En internet encontramos las imágenes del día de la inauguración de la escultura, donde aparecen unos hombres vestidos de blanco al lado de la obra.

Al ver las fotografías de la inauguración, uno podría pensar que la escultura se iba a construir dentro de una poceta, por los baldosines azules que se alcanzan a percibir al pie de la escultura.

Hay una periodista llamada Judith Torrea que ha cubierto los hechos de feminicidio en Ciudad Juárez desde hace 14 años, y tiene una entrada en su blog del 30 de agosto de 2012 titulada “Las muertas de Juaritos tienen su monumento (inconcluso y con un nombre equivocado de las asesinadas), pero no justicia”, que se refiere al acto de inauguración del monumento en los siguientes términos:

Al representante municipal, que encabeza la ceremonia, lo acompañan autoridades estatales como el gobernador de Chihuahua César Duarte (PRI) y de la presidencia del gobierno de México: el secretario de Gobernación Alejandro Poiré (PAN), que en tres meses dejará su cargo cuando México tenga a Enrique Peña Nieto (PRI) como presidente.

Ninguna de las autoridades responsables da cuenta de la indiferencia ante las desapariciones de mujeres, de la fabricación de identidades de las muertas, de la impunidad y de los culpables que resultaron ser inocentes (y cuyos dos abogados fueron asesinados por “error” por las fuerzas de seguridad). El que fuera gobernador del estado, Patricio Martínez, en aquel tiempo, fue elegido el pasado 4 de julio senador por el PRI.

(...)

– Señor gobernador, le queremos sacar un compromiso... –dice Ricardo, el padre de la universitaria Mónica Janeth Alanís Esparza, desaparecida a los 18 años de edad el 26 de marzo de 2009–. Estamos exigiendo que la desaparición esté tipificada como delito. Me le arrodillo para que lo hagan. Uno de sus agentes de la fiscalía dijo que el delito de robo de mujeres no es un delito, llévese a la que le guste, sólo esto le faltó decir al señor Esparza. ¿Cuándo lo van a hacer un delito, cuando le roben a su hija de usted? Por favor, hágalo. Es un trabajo social buscar a las jovencitas. Mejor hay un teléfono para reportar un carro (robado) que para una joven desaparecida. ¿Vale más un carro que una joven? Es que hay muchas mujeres, como dijo un fiscal, que se pierden por golfas.

¿Cómo pusieron los nombres en el monumento? Lo hicieron con plotter acrílico adhesivo, por lo que tres meses después ya no habría nada, pues ese material se desprende, y además, lo hicieron mal. De eso da cuenta la periodista en su blog:

Lo nuevo del monumento conmemorativo –que se había inaugurado en noviembre del 2011 sin la presencia de las madres porque las autoridades se negaban a inscribir los nombres de las muertas– son los nombres de sus hijas: sin grabar, en pegatinas de color negro. Pero un error en uno de los nombres de las muertas recuerda la

negligencia de las autoridades mexicanas por la que la Corte Interamericana de Derechos Humanos sentenció hace tres años al estado mexicano: el nombre de Verónica Martínez Hernández está ahora en el memorial, como si su asesinato impune fuera el de una más y poco importara la verdadera identidad del cadáver hallado, que once años después está sin identificar y que las autoridades decidieron que fuera el de Verónica.

Esta joven trabajadora de maquiladora, que desapareció a los 19 años de edad, fue encontrada muerta un año después del caso del campo algodonnero, según la identificación científica del Equipo Argentino de Antropología Forense.

La periodista continúa narrando en su blog:

El secretario de Gobernación comienza a hablar tras el atril para intentar ganarse la confianza de los familiares de desaparecidas.

“Yo soy mexicano, tengo una hija y sé perfectamente bien el dolor que ustedes sufren”, afirmó Poiré. Pero Irma, la hermana de Maricela González, le interrumpió y le dijo: “No, no se sabe el dolor hasta que se siente. Mi hermana dejó a cuatro niños... vaya usted a decirles eso, que entiende el dolor, vaya y dígales qué pasó con su mamá”.

Y al terminar el secretario Poiré su discurso, todos van corriendo, sin despedirse, sin más discursos de las autoridades.

– “¿Por qué corren?”, gritan algunas mamás, mientras intentan perseguirlos para hablar con ellos.

Y continúa:

A las autoridades su acto no les salió como esperaban. A pesar de que llegaron poco después de los ornamentos florales naturales en una mañana calurosísima, inauguraron por segunda vez un memorial, que sigue inacabado. En cada uno de los nichos hay arreglos florales en lugar de la historia del feminicidio en Juárez. La placa donde las autoridades deben de disculparse obvia que las autoridades falsificaron la identidad de tres jovencitas, dos de ellas que siguen desaparecidas. Y tampoco están los detalles decorativos que acordaron con las mamás: los jardines, árboles, fuente, sólo hay cemento.

– “El evento dejó en evidencia el incumplimiento de la sentencia”, me comenta el sociólogo Alfredo Limas, integrante del Centro para el Desarrollo Integral de la Mujer, una de las organizaciones que litigó el caso del Campo Algodonnero ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos. “Hoy el estado mexicano quería tener una muestra de que

estaba atendiendo el resolutivo del memorial, pero no es así. Me pareció una reivindicación de las familias de jóvenes desaparecidas. Mientras no se conecte el memorial con los resolutivos del esclarecimiento de los feminicidios y localización de vida de víctimas, la gente no entiende que este memorial tenga sentido”.

## 2. Nombrar y no ver, ver y no nombrar

Hicieron un concurso en Estados Unidos para conmemorar a los soldados muertos en Vietnam mediante un memorial llamado *The Vietnam Veterans Memorial*. Este concurso se lo ganó una estudiante de arquitectura de la Universidad de Yale llamada Maya Lin.

En el memorial están los nombres grabados de los soldados. Los sobrevivientes o familiares de las víctimas buscan sus nombres en los interminables listados que componen el memorial. ¿Qué hace la gente una vez que encuentra el suyo? Algunos le ponen un papel encima, y frotan un lápiz para calcarlo.

El monumento está hecho en grafito pulido, que además refleja a las personas algo intencional. A algunos de los familiares que perdieron a su ser querido en la guerra o incluso a los sobrevivientes les parece un monumento bastante frío y lúgubre, un mar negro; les parece casi como internarse en un tumba, o les parece que no le da cara del heroísmo del Ejército.

El monumento se hizo en los ochenta, y cuatro años después se llevó a cabo un nuevo contrato para hacer una escultura también sobre los hombres en la guerra de Vietnam. Esta vez el concurso se lo ganó el escultor Frederick Hart, quien tituló la obra *The Three Soldiers*.

Este autor critica el muro de granito, donde están grabados los nombres de los soldados, y luego describe su obra, en los siguientes términos:

Veo la pared [del *Memorial*] como un océano, un mar de sacrificio que es agobiante y casi incomprensible debido a la extensión de los nombres. [Por el contrario,] Pongo estas figuras [mías] en la orilla del mar, mirándolo, estando vigilantes, reflejando la cara humana de ella, su corazón humano.

El retrato de estas figuras [su monumento] es consistente con la historia. Llevan uniformes y llevan equipamiento de guerra; son jóvenes. El contraste entre la inocencia de su juventud y las armas de guerra subraya la intensidad de sus sacrificios. Es que en ellos se ve el contacto físico y el sentido de unidad que requiere los lazos de amor y sacrificio que es la naturaleza de los hombres en la guerra. Y aun así están solos. Su fuerza y su vulnerabilidad son evidentes. El verdadero heroísmo recae en estos lazos de lealtad, en la cara de su soledad y su vulnerabilidad.



Las mujeres no se quedan atrás, ya que muchas murieron en esta guerra y merecen estar en el memorial. Así, la escultora Glenna Goodacre completa el memorial con una escultura llamada *Vietnam Women's Memorial*.

Estos tres memoriales están en la misma zona, se complementan entre sí y nos cuentan una historia.

Esa idea de lo abstracto tiene un referente en Estados Unidos, que además es un referente legal. Se le pidió al escultor minimalista Richard Serra hacer una escultura en un lugar público, en una plazoleta en Nueva York. El monumento fue inaugurado en 1981, y en 1989 fue removido pues, además de que muchos criticaron el gasto de recursos públicos y lo feo de la escultura, dificultaba el tránsito vehicular. Por ello se le propuso al artista instalarlo en otra parte, pero este se negó.

¿Qué estamos viendo? ¿Un símbolo de la guerra, un pedazo de chatarra o un símbolo del esnobismo?

Les traigo un caso local. En Bogotá tenemos una obra en el espacio público de Feliza Bursztyn, llamada *Homenaje a Gandhi*. Fue inaugurada en la Calle 100 con Séptima y tiempo después se le puso una base inmensa para tratar de protegerlo, ya que una vez intentaron removerlo con una grúa. Hace poco, viendo uno de los megaproyectos de la actual alcaldía que contempla la transformación del puente de la Calle 100 con Séptima, noté que el *render* no muestra el monumento: quién sabe qué pasara con él.

Otro ejemplo local: *Auras anónimas*, una obra de intervención de Beatriz González en los columbarios del Cementerio Central. Quiero aquí citar una publicación del año 2010 de Antonio Caballero en la revista *Arcadia*, titulada “Los muros de la patria”:

Como era de esperarse, las autoridades municipales responsables del Cementerio Central querían acabar con los hermosos columbarios: querían hacer ahí un patinódromo y una ludoteca. Alcanzaron a tumbar dos, después de abandonar un proyecto de recuperación estética del difunto arquitecto Rogelio Salmona. Para salvar los restantes y conservar la memoria perdida de esta ciudad sin recuerdos, la pintora Beatriz González y la instaladora Doris Salcedo interpusieron lo que podría llamarse una “acción de tutela artística”. Y lograron que –por lo menos hasta el año 2011, para cuando está prevista una restauración general del cementerio– se conserven los viejos edificios con sus nichos funerarios intactos, aunque vacíos. Tapados por una lápida –por 8.957 lápidas– en la que se repite de manera obsesiva, en ocho modos, la escena diseñada por Beatriz González que muestra en negro sobre blanco una interminable procesión de cadáveres cargados, de cargueros de cadáveres. Ahí están, dice ella, las “auras anónimas” de todos los muertos que por ahí pasaron, haciendo del lugar lo que fue siempre: un sitio ceremonial de la memoria.

Los columbarios del Cementerio Central no tienen flores. No tienen dolientes. Como dice la artista, han sido devueltos “a los gatos, a las palomas, a las culebras”. A los perros vagabundos y a las gentes abandonadas de la calle que andan por ahí. A sus dueños. Para quien pasa delante (la reja está cerrada) vienen a la memoria los versos del soneto de Quevedo:

Miré los muros de la patria mía

(...)

Y no hallé cosa en qué poner los ojos

que no fuese recuerdo de la muerte.

Otros ejemplos locales son las obras de Doris Salcedo. Empezaré hablando de *Sillas colgantes*. Encontré en internet un artículo tomado del archivo de *Cromos* que dice: “La última vez que se le vio en público en Bogotá fue en 2002, el día que con sus sillas colgantes evocó a las víctimas de la toma del Palacio de Justicia”.

Este fue un evento efímero que generó fotos y fue considerado también una acción de tutela artística.

Otro ejemplo de Doris Salcedo: una publicación en varios medios periodísticos que documentaron la vez que la artista ganó el Premio Velázquez de Artes Plásticas, otorgado por el gobierno español. Una de las notas es de la revista *Semana* y se refiere a Doris

Salcedo como “Una artista silenciosa”; también hace referencia a las 25.000 velitas que la artista colocó en la Plaza de Bolívar de Bogotá el 27 de julio de 2007: “El suyo fue un gesto de duelo por los 11 diputados secuestrados por las FARC”.

Esta intervención es similar a una obra u homenaje que ella le hizo a Jaime Garzón, pocos días después de su asesinato. El muro de enfrente de la casa del humorista se cubrió de rosas rojas. La iniciativa fue de la artista y de otras personas, pero, ¿hasta qué punto es una obra de ella? ¿Hasta qué punto solo es una colaboración, un mecenazgo? Sin embargo, ella manifestó: “Eso no fue una obra de arte sino sólo un homenaje”.

*Shibboleth*, sin embargo, es una obra que se puede considerar como tal, ya que fue expuesta en un lugar dedicado a ello. Se construyó en Londres, Reino Unido, en el año 2007. Yo le escribí una crítica a Doris Salcedo sobre esta obra, en una nota llamada “Arte político, arte politizado, arte politiquero”, en los siguientes términos:

A Doris Salcedo, con su *Shibboleth*, una larga grieta expuesta en el suelo de la Galería Tate de Londres, se le criticó el apoyo tácito que recibió de la empresa Unilever como patrocinadora del espacio expositivo.

Las declaraciones de Salcedo con su obra, su alusión politizada a los “bordes”,

a “la experiencia de los inmigrantes, a la segregación, al odio racial, a la persona del tercer mundo que viene al corazón de Europa”, fueron ampliadas con interpretaciones menos prosaicas, poco difundidas, pero igual de críticas: la exposición de la grieta de la civilización fue financiada por una empresa conocida a nivel mundial por contribuir a ese mismo agrietamiento. Unilever ha producido abusos laborales, civiles y ecológicos en los “bordes”, en países del “tercer mundo”, hechos trágicos que afectan a esos mismos “inmigrantes” que Salcedo representa. La artista adujo en voz baja que ella misma había pagado por el costo de producción de la obra y que durante la cena inaugural se retiró del recinto para evitar darle la mano al presidente de la empresa. Sin embargo, ninguna de estas acciones evitó que el aura de Salcedo, la fama de su escultura excepcional, su espacio negativo, fueran positivas para la multinacional y en armonía con las “Unilever series”.

Otras críticas relacionadas con la financiación de Unilever para la instalación de la obra también figuraron en una nota editorial de *El Espectador* en 2010, endonde se dice que, al respecto, “la artista aclara que no recibió dinero del polémico grupo empresarial a pesar de que era el patrocinador del museo. Salcedo señala que ella misma pagó toda la instalación de la grieta e incluso se retiró antes de tiempo,

durante la comida inaugural, para no tener que saludar al presidente de la compañía”<sup>1</sup>.

Doris Salcedo envía una nota de aclaración a *El Espectador*, ya que no le gustó que la obra no fuera solamente un símbolo de las víctimas, sino también un signo de cómo fluyen los capitales, de cómo una empresa usa el arte político para demostrar que es políticamente correcta.

Otra de sus obras es *Plegaria muda*. Esta empezó a circular en 2011, en una itinerancia por varios sitios. Está compuesta por un conjunto de mesas unidas por tierra compactada, con unas plantas que deben ir creciendo, lo que hizo difícil la instalación de la obra.

Además, la exposición va acompañada de un texto:

Durante meses entrevisté a un grupo de madres acerca de la búsqueda de sus hijos desaparecidos y del terrible proceso de reconocerlos en las fosas donde habían sido enterrados por los asesinos. Posteriormente, estuve con ellas en el doloroso y arduo proceso de elaboración del duelo y vano intento de lograr justicia ante la barbarie cometida por el Estado.

1 Tomado de “Cartas a nuestros lectores”, *El Espectador*, en: <http://www.elespectador.com/columna-202317-aclaracion-de-doris-salcedo>

La muerte de cada joven genera una ausencia y cada ausencia demanda una responsabilidad con respecto a los ausentes, ya que su única posibilidad de existir es dentro de nosotros, en el proceso mismo de la elaboración del duelo. *Plegaria muda* es un intento de elaboración de dicho duelo, un espacio demarcado por el límite radical que impone la muerte. Un espacio fuera de la vida, un lugar aparte, que recuerda a nuestros muertos.

Considero que Colombia es el país de la muerte insepulta, la fosa común y los muertos anónimos. Por ello es importante destacar cada túmulo de manera individual para así articular una estrategia estética que permita reconocer el valor de cada vida perdida y la singularidad irreductible de cada tumba.

Cada pieza, a pesar de no estar marcada con un nombre, se encuentra sellada y tiene un carácter individual, como indicativo de un ritual funerario que tuvo lugar. La repetición implacable y obsesiva del túmulo, enfatiza la dolorosa repetición de estas muertes innecesarias. Y creo que la repetición también enfatiza el carácter traumático de estas muertes que son consideradas irrelevantes por la mayoría de la población.

El artista está en todo su derecho de hacer una interpretación sobre su propia obra, pero, ¿hasta qué punto esa interpretación termina

diciendo cosas que no están ahí, cosas que no figuran en la obra?

Luego, revisando el *Reporte de Contratación del Banco de la República* del año 2013, encontré que se hizo una compra a la *Galería de Arte Alexander and Bonin*, de Nueva York, de tres unidades de la obra *Plegaría muda*, es decir, tres mesas, por casi 1.300 millones de pesos. Esto es una de las sumas más altas que el Banco ha pagado por la obra de una artista. Ellos están obligados por un determinado rubro a comprar obras en el país y a comprar obras en el exterior. Sin embargo, ¿cuántas obras de otros artistas sin mucho apoyo habrían podido comprar con esa suma? ¿Hasta qué punto una obra sobre víctimas genera otras víctimas, víctimas artistas?

Finalmente, quiero enseñarles *Performance involuntario*, también de Doris Salcedo, obra expuesta en el marco de un homenaje a Beatriz González en la *Galería Casas Riegner*, en Bogotá, en el año 2012.

La obra es una escultura muy extraña, muy sólida, muy fuerte, muy bien armada. Fue custodiada durante la inauguración, todo el tiempo, por un celador. Ninguna de las otras obras de la exposición tenía un custodio.

Si un artista quiere atribuirse críticas al mundo, críticas al Estado, también debe ser responsable en cuanto a la manera de mostrar sus obras y de hacerlas circular. Tal vez nos sorprendan, y esos 1.300 millones de pesos fueron destinados para apoyar una

buena causa, de pronto Doris Salcedo es muy silenciosa y nunca nos lo va a decir.

Quiero cerrar este capítulo con algo que denomino:

*“Efecto Guernica” -> Artista + Fama + Icono  
= Recuerdo*

La España franquista atacó a la España republicana por medio del Ejército alemán, que bombardeó la población de Guernica, acabando con ella en abril de 1937. Posteriormente, en junio de 1937, le pidieron a Pablo Picasso que hiciera una obra para la España republicana, y el artista hizo el famoso *Guernica*. Los republicanos esperaban algo más explícito, no algo tan alegórico, y por su lado, los franquistas se molestaron por el título.

Ahora, también me pregunto: ¿cómo hizo Picasso para quedarse en París durante la ocupación nazi? ¿De dónde sacó los recursos? Hay informes que tildan a Picasso de colaboracionista, sin embargo, el “efecto Guernica” generó una memoria particular y colectiva.

Otros ejemplos son: *Abu Ghraib*, de Fernando Botero, sobre la tortura de los soldados estadounidenses a los presos iraquíes, y *Paloma*, del mismo autor, que fue bombardeada en Medellín en 1995 y que el artista pidió que no se removiera, sino que le dejaran poner una igual al lado. Este mismo efecto, el artista, su fama, el ícono, que genera recuerdo.

La obra *La violencia*, de Obregón, es otro ejemplo. Paradójicamente, en un periódico, hace unos años, salió en la sección de “Sociales” un cuadro de la obra en casa de Hernando Santos Castillo, y frente al cuadro posaban para la foto personajes como Hernando Santos, López Michelsen, Pastrana Borrero, Fabio Echeverri Correa.

Recapitulando, tenemos “Situaciones complejas, monumentos simples”, “Nombrar y no ver, ver y no nombrar”: acción de tutela artística, efecto Guernica, periodismo lírico.

“Símbolo -> Ritual -> Reparación simbólica”. Cuando hablamos de símbolo, hablamos de ritual, de un objeto al que una comunidad le atribuye un valor unívoco e inalterable. Como la bandera de nuestro país. Diferente pasa con el signo (arte), que sí es alterable. ¿En qué orden está la reparación simbólica? Es un ritual, porque el arte es más signo y está en el terreno de la ambigüedad. ¿Hasta qué punto la memoria como símbolo nos formatea? ¿Hasta qué punto ver esto como signos nos libera, nos hace ver que las cosas son cambiantes?

### 3. El documental como monumento

Inicio con el documental *Bocas de Cenizas* de Juan Manuel Echavarría. Son siete personas cantando, convirtiendo algo triste y doloroso que les pasó, una muerte no consensuada, un dolor no consensuado, en canción. Encontré esta obra en *Vimeo*, y por lo general solo

circula en galería, feria o bienal. Tenemos otro documental de Juan Manuel Echavarría, llamado *Requiem N.N.*, que tampoco se encuentra en internet, solo está el tráiler. Fue presentado en el Festival de Cine de Cartagena y otras exposiciones. Este documental cuenta la historia de Puerto Berrío, donde los habitantes adoptan los cadáveres que bajan por el río Magdalena<sup>2</sup>.

Otra obra del artista es *La guerra que no hemos visto*, una exposición de 90 pinturas hechas por hombres y mujeres partícipes del conflicto armado colombiano. La curadora de la exposición, en la página sobre la obra, comenta:

Las noventa pinturas incluidas en la presente muestra han sido realizadas por 35 hombres y mujeres que participaron en la guerra colombiana. Pertenecieron a grupos paramilitares, a movimientos guerrilleros o al Ejército Nacional. Todos fueron soldados rasos, hoy desmovilizados, ya fuese por la Ley de Justicia y Paz, por haber desertado, o por haber sido heridos en combate.

A lo largo de dos años ellos pintaron sus experiencias personales; ilustraron la tragedia de los campesinos, el despojo

2 *Requiem NN* y *Bocas de Ceniza* también aparecen en la página del Centro Nacional de Memoria Histórica, en el micrositio Oropédola: <http://centrodememoriahistorica.gov.co/>.

de tierras y los desplazamientos forzados; escenificaron la crueldad, plasmando un repertorio doloroso de episodios de violencia que en Colombia, desde hace muchos años, discurren junto a la vida diaria, confundidos con la normalidad.

Juan Manuel Echavarría hizo una exposición en la Universidad de los Andes en el año 2011. La exposición se llamaba *Los tableros del olvido*, y consistía en unas fotografías de unos tableros que estaban en Mampuján. Paralelo a esto se expuso una obra del área de Memoria Histórica en un corredor de la Universidad, sin mucho presupuesto, con muy poca difusión y poca duración. ¿Hasta qué punto el arte es glamuroso y hasta qué punto los documentos no lo son?

Hay monumentos discretos, como *Stolpersteine* (palabra alemana que designa una piedra en el camino que puede hacer tropezar al caminante), que corresponde a una serie de placas puestas en Berlín con el fin de exaltar y conmemorar el destino de los seres humanos que fueron deportados y asesinados por los nacionalsocialistas. El nombre del artista no aparece en la obra por ningún lado, y hasta el día de hoy sigue siendo así.

Otro ejemplo es una fotografía de un tal Jesús Abad Colorado, quien escribe al pie de una fotografía que está en un blog en internet: “Ana Felisa Velásquez, desplazada de Mampuján, retornó a su pueblo y arregló una mesa y un florero en su casa destruida”.

Sin mucha pretensión, él la cuenta así, con naturalidad. Es un fotógrafo que sí muestra gente, se ve que se tomó el trabajo de hacer sentir cómoda a la persona ante la cámara.

Ya para finalizar, les quiero contar que en diciembre de 2013 hubo una polémica a la que no se le dio mucha difusión. El Centro Nacional de Memoria Histórica quiso proyectar en Cine Colombia el tráiler de su documental *¡Basta ya!* Cine Colombia, como empresa privada, se reservó el derecho a decir que no, y de hecho prefirió proyectar *El paseo*, en lugar de los tres minutos de tráiler del CNMH. Su argumento fue que había escenas fuertes, que era temporada navideña y el público de esa época no debía ver esos contenidos, pese a que el CNMH sugirió que, si ese era el argumento, se proyectara antes de películas para mayores de 18 años y en horas de la noche. Además, no se trataba de un favor, pues el CNMH iban a pagar 200 millones de pesos. Por supuesto, la noticia no tuvo difusión, y no salió en todos los medios asociados al grupo Santo Domingo.

Como estamos en el último capítulo de mi exposición, llamado “El documental como monumento”, les quiero hablar de un diálogo entre dos personajes de un documental llamado *Un vals con Bashir*:

La memoria es fascinante –le dice un hombre a otro–, mira este experimento psicológico. A un grupo de personas se le enseñan diez imágenes distintas de su infancia, nueve de ellas son realmente

de su infancia y una es falsa: un retrato trucado de su imagen añadido a una feria que nunca visitaron. El 80% se reconoció en la imagen, asumió la foto como prueba de una experiencia real. El 20% restante no pudo recordarla. Los investigadores insistieron, preguntaron de nuevo y esta vez las personas restantes tuvieron un recuerdo del evento a partir de la imagen –“Fue un maravilloso día en el parque con mis padres”–. Todos recordaron una experiencia completamente fabricada. La memoria es dinámica. Está viva. Si algún detalle se pierde, la memoria rellena los huecos con cosas que nunca ocurrieron.

*Un vals con Bashir* es una película-documental animada del israelí Ari Folman, que habla sobre la masacre en Sabra y Shatila, cometida por fundamentalistas cristianos (un grupo paramilitar), donde el ejército de Israel no hizo nada para detenerla. Es tan vago el conocimiento del suceso, que los muertos fluctúan entre 150 y 1.500.

Otros ejemplos del documental como monumento: *Noche y niebla* de Alain Resnais, *El acto de matar* (*The act of killing*) de Joshua Oppenheimer, *Shoah* de Claude Lanzmann – diez horas sobre el exterminio judío–, *La Isla de las Flores* de Jorge Furtado.

Ya para cerrar, quiero hablarles sobre la pintura *La Balsa de la Medusa*, de Géricault, y de un texto de Julian Barnes que habla sobre esa pintura, haciéndose la siguiente pregunta:

¿cómo se puede transformar la catástrofe en arte? (p. 148):

¿Cómo se puede transformar la catástrofe en arte?

Hoy en día el proceso es automático. ¿Que estalla una central nuclear? Tendremos una obra de teatro en los escenarios londinenses antes de un año. ¿Que asesinan a un presidente? Podemos tener el libro o la película o el libro convertido en película o la película convertida en libro. ¿Una guerra? Envían a los novelistas. ¿Una serie de asesinatos atroces? Escuchen los firmes pasos de los poetas. Tenemos que entender esta catástrofe, naturalmente; para entenderla, tenemos que imaginarla, para eso necesitamos las artes imaginativas. Pero también necesitamos justificarla y perdonarla, esta catástrofe, aunque sea mínimamente. ¿Por qué sucedió este demencial acto de la Naturaleza, este momento humano de locura? Bueno, por lo menos produjo arte. Puede que, en última instancia, las catástrofes sean para eso.

(...)

¿Qué ha sucedido? El cuadro se ha desprendido del ancla de la historia, ya no es la escena del naufragio y mucho menos *La Balsa de la Medusa*... no es que simplemente imaginemos los atroces padecimientos en aquella embarcación fatal;

no es que simplemente nos convirtamos en los que sufren. Ellos se han convertido en nosotros. Y el secreto del cuadro se halla en la pauta de su energía. Mírenlo una vez más: la violenta tromba marina que crece en esas musculosas espaldas cuando se tienden hacia la mota del buque salvador. Toda esa tensión, ¿con qué fin? No hay ninguna respuesta formal a la principal oleada del cuadro, como no hay respuesta a la mayoría de los sentimientos humanos. No únicamente a la esperanza, sino a cualquier pesado anhelo: la ambición, el odio, el amor (en especial el amor). Cuán raramente encuentran nuestras emociones el objeto que parecen merecer. Qué inútilmente hacemos señales; qué oscuro el cielo; qué grandes las olas. Todos estamos perdidos en el mar, zarandeados entre la esperanza y la desesperación, llamando a algo que tal vez nunca venga a rescatarnos. La catástrofe se ha transformado en arte; pero éste no es un proceso reductor. Es liberador, engrandecedor, explicativo. La catástrofe se ha transformado en arte: eso es, después de todo, para lo que sirve<sup>3</sup>.

Para mostrar que esta iniciativa no es solo un tema de pintura al óleo, miren la página del Centro de Memoria Histórica y verán la cantidad de prácticas artísticas que hay en

3 JULIAN BARNES (1989). *Una Historia del Mundo en diez capítulos y medio*, cap. 5: "Naufragio".



las regiones, para que vean que las personas tienen más imaginación que la ley, que la administración y que los propios artistas. Solo se necesitan actos de empoderamiento y actos de confianza y diálogo.

Entonces dejo este esquema en el aire, que aún no termino de elaborar:

Reparación simbólica -> símbolo.  
Arte -> signo.

### Intervenciones de ponentes y asistentes mediante preguntas, comentarios e impresiones

**Intervención n.º 1:** ¿Cómo incluir el documental como obra de arte? Porque venimos hablando de arte y de repente pasamos a hablar de documental, y si bien es un dispositivo conveniente por el formato que permite el audiovisual, ¿por qué o cómo categorizarlo como obra de arte?

**Respuesta:** El problema está en la pretensión de objetividad dirigida al documental. Al documental del CNMH lo critiqué por la forma como está hecho. Está compuesto por una serie de casos, pero es difícil desarrollar una relación emotiva con todos ellos, porque todo está muy puesto. Además, tampoco me gustó el presentador. Un documental no es una sucesión de personas hablando, el documental es la forma con la que lidiamos con documentos. Y es la maravilla de *Un vals con Bashir*, que se basa

en un documento real, que lo guarda hasta el final, y todo es animación. El documental, si realmente se usa bien, permite pensar. Lo seguimos pensando en términos de novedad, pero la manera de contar el documental no tiene en cuenta lo que está contando, y si eso pasa, no se sabe qué se está contando, se pierde el hilo. Incluso, un documental no tiene que caracterizarse por la objetividad, no tiene que tener un esquema previo.

**Intervención n.º 2:** ¿El artista qué papel juega en relación a lo que se quiere proyectar? ¿Tiene que haber una comunicación con las víctimas y el artista o basta con la sensibilidad del artista frente al hecho victimizante? ¿Hasta dónde llega la libertad de oficio del artista? En temas de reparación simbólica, cuando uno es un juez o un abogado, ¿cómo tendría que recordar ciertos hechos victimizantes? Es una comunicación con las víctimas, con el artista, pero, ¿qué pasa si las víctimas no quieren recordar?

**Respuesta:** Hay tantos casos como artistas. La ley parece anclada en el siglo XIX, en términos de lo que hay que producir. Pero cada caso debe decir cómo debe ser contado, y para ello es necesario un mediador frente a las pretensiones de las personas. Al parecer tampoco podemos ser indiferentes, es importante también tener imaginación para entender al otro, para entender su complejidad. Cuando vemos estos documentales, podemos ver esa complejidad, porque están todos los actores. ¿Hasta qué

punto esa alegoría del artista da cuenta de la situación compleja? Ese es el punto que me preocupa. Porque como artista puedo generar un “efecto Guernica”, incluso puede la misma comunidad solicitar un artista reconocido, pero creo que el documental sí debería hacer algo según la región o el lugar, no algo esquemático y con el mismo formato que no le llega a nadie.

Tengo la impresión de que hace falta establecer una serie de categorías, y por ello es valiosa la distinción entre símbolo y signo, así como también es necesario distinguir entre arte y prácticas artísticas. En el tema de la reparación simbólica hablaría más de prácticas artísticas en torno a las historias de conflicto, y por lo general se repiten las mismas prácticas de reconstrucción simbólica. Ya el arte es propio de ciertos círculos académicos y de los artistas. Cuando hablamos de este tipo de arte, hablamos de ciertas expresiones que cargan todo un peso institucional, ya sea por medio de galerías, historia del arte, universidades, museos. Un gran peso que cargamos todos los que hacemos “Arte”, con mayúscula. Pero entre reparación simbólica, arte y violencia, se confunde entre las prácticas artísticas y el arte. El “Arte” con mayúscula no repara, diferente pasa con las prácticas artísticas de las comunidades. Por ello el artista no solo debe hacer reparación simbólica o representar a las víctimas, mostrando imágenes de guerra y de víctimas. ¿El artista debe ser responsable de la manera como circula su obra? Sí, pero creo que también

debe tener un contenido, y siento que esos contenidos no reflejan la complejidad de lo que intentan reflejar. Las Comisiones de Memoria están repitiendo y memorizando los mismos mecanismos.

¿Cómo hacer que algo se convierta en un símbolo, y en el mismo sentido, cómo hacer que ese símbolo genere memoria?

Yo tengo dos percepciones: por un lado tenemos las dinámicas e iniciativas del Estado, que quieren generar intervenciones artísticas, que no reparan y que le sirven al Estado para evadir su responsabilidad en la búsqueda de soluciones profundas. Por otro lado, tengo la sensación de que la guerra y los conflictos son ocasiones de oportunismo para los artistas. Ya no es un artista creando a partir de los hechos, sino un artista viviendo de las víctimas, es decir, un artista que encontró una fuente temática y económica gracias a las víctimas, y poco de su obra les llega a ellas.

**Intervención n.º 3:** En estos casos de la reparación simbólica se busca una obra de arte que represente a las víctimas y que sea adecuada para un lugar. Pero más que eso, es la práctica artística, esa práctica que pueda permitir llegar a una obra de arte o no. Por ello los actos efímeros, o actos de la comunidad, no necesariamente donde haya intervenido un artista, pueden llegar a ser obra, podrían llegar a reparar.

Es importante el tema del proceso. El documental resalta la necesidad de entender las cotidianidades, que en un proceso es

posible que tengan mayor valor simbólico y emocional. Es fundamental el papel del arte que permite ver el resultado, como son los tejidos. Lograr hacer un proceso comunitario donde se teje, y luego ver vislumbrados esos fenómenos, tal vez ahí esté el acto de la reparación.

**Respuesta:** Bueno, la intervención de todos ustedes me ha dejado una serie de ideas que me gustaría discutir. Una de ellas es “convertir algo en simbólico”. Tenemos el monumento en el caso de Juárez, que no es un símbolo por falta de simpatía con la obra por parte de las víctimas y por negligencia del Estado, que no la terminó, no cumplió lo requerido por las víctimas y tuvo problemas con los nombres de las mismas. Llamar a algo o a un proceso “obra” es un tema de consenso social. Y en los contextos de conflicto es aún más complejo, porque el consenso es superior. Por ello es importante la obra de Julian Barnes, que mira con dos ojos: un ojo informado y un ojo ignorante e intuitivo. La obra de Géricault es tan buena porque cruzó los dos ojos y logro que el ícono permaneciera; también hizo que el ojo informado permanezca informado y que el ojo ignorante se enterase.

El ícono permanece, muta y se convierte en otras cosas. Por ello son también acertadas las categorías y ver cómo en algunos lugares, por ejemplo, una forma de reparación es

recuperar las fiestas autóctonas que le arrebataron a la comunidad los grupos armados.

El arte no solo es expresión, también es confrontación, por ello sí cabe el tema de la reparación simbólica, porque el arte me permite confrontarme y cuestionarme. Por ello yo propongo el documental como un medio importante, porque produce reflexiones relevantes, que no produce un monumento o una placa.

Me gusta la idea de convertir algo en simbólico, porque requiere el consenso, el concurso colectivo y una ritualidad, por ejemplo, en el caso de Armero, el consenso es la imagen de la niña atrapada.

**Intervención n.º 4:** Me gustaría destacar las siguientes conclusiones:

1. Hay situaciones complejas con monumentos simples. Tenemos que complejizar esos monumentos sin que dejen de ser sencillos.
2. No podemos permitirnos obras estáticas, porque lo importante es construir un ritual, donde hay que determinar quiénes participan en el proceso.
3. Es diferente el signo de lo simbólico. El magistrado no construye un símbolo con la orden incluida en la sentencia, porque se necesita de consenso y colectividad. Y es más importante el proceso que el objeto.

## Conversatorio n.º 10



29 de octubre de 2014

### Arte en medio y en el posconflicto

#### Camilo González Posso\* y Nicolás Montero\*\*

\* Director del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de Bogotá. Presidente del Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz - INDEPAZ y director de la revista *Punto de Encuentro*. Magíster en Economía, especialista en Economía Política, ingeniero químico con énfasis en termodinámica teórica y profesor universitario. Ex ministro de Salud.

\* Actor de teatro, cine y televisión. Ha participado

### Exposición n.º 1. Camilo González Posso

El Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de la Alcaldía Mayor de Bogotá es un proyecto que inició en el año 2008 y se inauguró el 6 de diciembre de 2012, como un lugar para la dignificación de la memoria de las víctimas, para la memoria histórica y para la construcción de una cultura de paz. No solo para hacer memoria como remembranza o evocación del pasado, o como duelo de las víctimas, sino pensando en un ejercicio de memoria en función del futuro: transformar el presente y construir el futuro, lo cual es bastante significativo porque en 2008 no se hablaba de memoria, y menos de paz. En el Centro hablamos de hacer memoria en función de la paz, y esto está relacionado con la reconciliación.

En este tiempo de funcionamiento, la mayoría de nuestras iniciativas y actividades de memoria y de acción colectiva por la paz se ha realizado acudiendo a lenguajes artísticos. Es algo que hemos acogido de forma deliberada, pero sin tener gran elaboración al respecto.

Hablo de “lenguajes artísticos” y no de obras de arte porque así evitamos alegatos

en diversas experiencias artísticas relacionadas con la memoria y el conflicto y ha sido director de obras sobre violación a los derechos humanos, como *El deber de Fenster*, basada en la masacre de más de 300 personas en Trujillo, Valle, ocurrida entre 1994 y 1998.

con los artistas que tienen toda una formación y herramientas rigurosas. Cuando hablamos de “lenguaje artístico” hacemos referencia a todo un arsenal de herramientas y elementos para que sean apropiados por el común de la gente y sean su medio de expresión.

¿Desde qué forma abrimos un diálogo, desde la razón y rigurosidad en la investigación, o desde la discusión, la emoción, los sentimientos y los valores?

Hemos escogido el camino de la emoción y del sentimiento como el camino de entrada y de convocatoria masiva. Aquí hay una puesta que queremos que genere un impacto sobre el lugar de la razón.

Entonces, en un primer momento tenemos el ejercicio de la razón y el análisis respecto del comportamiento social-colectivo, que no puede faltar, y esto va acompañado de las acciones transformadoras que se dan desde los sentimientos e incluso desde la pasión.

Una vez explicado el enfoque que tenemos en el Centro de Memoria, les hablaré sobre qué hacemos con las experiencias de memoria, teniendo en cuenta que es una memoria transformadora, no solo contemplativa, descriptiva o enciclopédica.

Les hablaré de dos experiencias cercanas:

- “Oficios de la memoria”.
- La apropiación y resignificación de espacios públicos.

“Oficios de la memoria” consiste en una serie de prácticas que realizamos con víctimas del conflicto armado. Impulsamos un espacio

de encuentro para que ellas expresen sus experiencias de vida, sus experiencias como comunidad o colectivo. Uno de esos espacios es “El costurero de la memoria”, donde todos los jueves nos reunimos con mujeres e incluso con algunos hombres de diferentes partes, que llegan a tejer mientras cuentan sus historias y vivencias. Ya se ha convertido en toda una experiencia sistemática.

La dinámica es que se empiezan a contar las historias, se van cortando con tijeras siluetas que representan las historias a partir de una narrativa de lo que les aconteció a los participantes. Los recortes de tela se van pegando sobre una lona o lienzo de tela, y ahí se obtiene un relato que contiene el pasado, el éxodo, el conflicto y la actualidad.

El telar muestra la historia, tiene una interpretación y existe un diálogo. Como las reuniones son semanales, el telar se va transformando poco a poco.

Con esto hemos hecho algunas exposiciones, además las telas cubren las paredes del taller donde las mujeres interactúan, lo cual hace que sea un taller dinámico, porque la obra está en movimiento. Por el taller pueden circular personas ajenas al tejido que quieran conocer el trabajo y entrevistar a los participantes o tejedores.

Tenemos una segunda iniciativa, “*Cartografías*”, donde las personas hacen un collage encima del croquis que representa la región donde vivían. Ese croquis de la región del país lo plasman en un pliego de

papel, sobre el cual van colocando imágenes de la casa donde vivían, por ejemplo. Estos pliegos son coleccionados e intercambiados por medio de un procedimiento de diálogo entre los participantes, y posteriormente, con este material hacemos unas agendas, acompañadas de un texto con historias poéticas que dan cuenta de sus experiencias en el marco del conflicto colombiano.

Nos basamos en el principio de la conversación, la gente está dibujando (usando un recurso técnico mínimo provisto por un guía), y el diálogo inicial es el diálogo de su sufrimiento. Los participantes cuentan el daño que han sufrido, la forma como lo padecieron. En un segundo momento nos hablan de un nivel de satisfacción, donde narran cómo hicieron su obra de cartón y papel.

El primer momento contiene una dramaturgia del dolor, y el segundo se desarrolla a partir de un nuevo lenguaje, donde se supera la situación y se identifica el individuo con el colectivo, como parte de él, porque la individualidad y el concepto de víctima solo son construcciones sociales.

Muchos de ellos quieren montar un proyecto editorial, quieren hacer agendas. En el taller tenemos una prensa para hacer grabados y encuadernar. Hay toda una dinámica que se genera, que permite que las personas comuniquen sus experiencias y se transformen por medio del uso de lenguajes artísticos.

Tenemos otro *oficio de la memoria* llamado *Encuentro de sabores y saberes*, donde colectivos de víctimas de diferentes regiones se reúnen a cocinar todo el día mientras van contando sus historias por medio de sus saberes culinarios.

También tenemos encuentros por medio de la música, como *Músicas, memorias y resistencias*, donde se ponen a dialogar las expresiones musicales de personas que quieren contar testimonios y experiencias del conflicto con artistas del medio musical que tiene algún grado de reconocimiento.

Y tuvimos asimismo un proyecto de esculturas en piedra llamado *Esculturas de la memoria*, en el que, conjuntamente con la Alcaldía de la Localidad de Mártires, hicimos posible que los artistas que trabajan en el cementerio vecino pudieran llegar a trabajar al Centro de Memoria.

Tras cuatro meses, las ocho moles de piedra de 2.60 centímetros de alto por 0.80 de ancho, que fueron traídas de las canteras de Usaqué, que pesaban más de dos toneladas cada una, dispuestas en el costado sur del Centro de Memoria, comenzaron a ver su cambio a punta de cinceles, morteros y sierras.

Las obras hablan de los líderes de la cultura de Los Mártires, con un toque sobre la memoria, como el ferrocarril de la Sabana, los ocho monumentos de la localidad con presencia de los fusilados de la Huerta de Jaime, el obelisco cubista enrollado que asocia el pasado y el futuro de Los Mártires.

Las figuras narran también la presencia de Gaitán, de García Márquez y la de los floristeros del Cementerio Central, o la de los fusilados del 9 de Abril, pero apuntando al nacimiento de una nueva sociedad; y está presente asimismo la obra *Migraciones*, que se refiere al desplazamiento forzado: cuatro fardos representados mediante un costal, una caja de cartón, una maleta del siglo antepasado y un morral de hoy.

Otro proceso que tenemos son los *Murales por la calle 26*. Intentamos institucionalizar el proceso, pero algunos prefieren que sea ilegal, como voz de protesta.

Valga aclarar que tenemos otras prácticas de acercamiento a la memoria de carácter académico, como cátedras de memoria y múltiples diplomados, aparte de estas experiencias populares mediante lenguajes artísticos. No podríamos decir que uno es mejor que otro, pero podemos señalar el recurso y la capacidad de impacto, participación, comunicación y diálogo cuando hay lenguajes artísticos y cuando estos son participativos.

Desde el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación también realizamos exposiciones con artistas conocidos, pero siempre en diálogo con las iniciativas ciudadanas que utilizan los lenguajes artísticos como forma de expresión y reflexión frente al conflicto. Es decir, tratamos de no hacer solo exposiciones, sino de generar espacios en los que la gente participe.

Ahora tenemos, por ejemplo, una muestra de los detenidos desaparecidos, y logramos una curaduría que muestra las iniciativas de las organizaciones junto con la obra de un artista, es decir, la obra de las víctimas, con la construcción artística de Juan Manuel Echavarría en Puerto Berrío. Es un diálogo entre dos tipos de obras, y eso nos da otra dimensión y proyección.

¿Cuál ha sido nuestra experiencia con respecto a estas prácticas o lenguajes artísticos?

¿Cómo trabajar estas expresiones artísticas en medio de una situación de conflicto? ¿Cómo lograr objetivos?

Hemos logrado un trabajo de dignificación, reconocimiento y apoyo a las iniciativas de las víctimas. En la medida en que se las empodera y reconoce, en la medida en que se les enseña a tener una identidad distinta a la de víctima, estamos rompiendo con esa construcción de victimización y la persona se vuelve parte del colectivo.

Las víctimas no son personas aisladas, son colectivos, son territorios. Y muchos colectivos siguen siendo victimizados. Además, la sociedad colombiana es víctima en la medida en que, en razón de la violencia de 50-60 años, se ha dictaminado una forma de construir poder, sociedad y economía, por ello hemos tenido más pobreza, menos democracia, discriminación y desigualdad.

La idea es orientar los ejercicios de memoria en función de nuevas reflexiones y

discusiones. Trabajar en medio del conflicto es eso. Los lenguajes artísticos permiten articular esta realidad y plantear acciones de otro nivel.

¿Qué se entiende por conflicto? La definición número uno de conflicto es la que está en los tratados internacionales, donde se entiende como aquella situación en que “un grupo disidente se levanta contra el Estado y genera opresión contra un territorio” (art. 3 común de los Protocolos de Ginebra).

Sin embargo, esta definición técnica de conflicto se queda corta respecto de todas nuestras dinámicas sociales. Tenemos que ver toda nuestra realidad para comprender el origen de nuestro conflicto, desde la violencia política, social, la acumulación de riquezas y demás.

Antes de 2012 nosotros vivíamos en situación de violencia y conflictos armados, con operaciones de guerra constantes. Desde ese año para acá hay una nueva situación, que es la *negociación política*, que le da una particularidad a todas las acciones políticas, sociales y artísticas.

Hay un estado colectivo de energía (energías de la sociedad) que busca que la historia cambie como nunca antes.

Nosotros no hablamos de posconflicto, sino de *post-acuerdos*, porque no se debe dar la idea de que después de firmar los acuerdos va a llegar la paz. El periodo posterior al acuerdo será de desencadenamiento de nuevos conflictos, porque habrá más conflictos sociales, porque si se “desamarran

la guerra”, los distintos sectores sociales que históricamente han sido victimizados, como los campesinos y los indígenas, tendrán más expectativas e ilusiones sobre una determinada situación que los cobija.

Tendremos nuevas formas de violencia, no será una luna de miel, sino un periodo de nuevos conflictos. Con la diferencia fundamental de que se espera que disminuyan la violencia, el conflicto armado y las confrontaciones militares.

La tarea es prepararnos para el post-acuerdo, y estas nuevas acciones de memoria tienen que tener una proyección que permita fortalecer instrumentos que les den mayor capacidad a las personas para hacer frente con éxito a los nuevos conflictos y a las nuevas luchas no armadas.

### **Intervenciones de ponentes y asistentes a la primera exposición mediante preguntas, comentarios e impresiones**

**Intervención n.º 1:** ¿Cómo llegan las personas de la ciudad a enterarse del Centro de Memoria? ¿Cómo es la función de difusión dentro de la comunidad víctima?

**Respuesta:** El Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de la Alcaldía Mayor de Bogotá es una plataforma pública, y nuestro mecanismo principal de difusión son las redes de amigos, como los colectivos de víctimas, los colectivos que trabajan con víctimas, los colegios, las universidades, además del “boca



a boca”, por supuesto. El Centro es un espacio abierto, y a cualquiera que desee trabajar en pro de nuestros objetivos se le abre el espacio, lo cual genera cadenas de comunicación. Finalmente, las redes sociales han sido un importante mecanismo de convocatoria.

Estaba viendo el impacto de estas iniciativas, y creo que los formuladores de políticas públicas deberían tenerlas en cuenta. También siento que quienes adelantamos estas iniciativas, o trabajamos con estas, a veces nos quedamos cortos en la medición del impacto y en la posibilidad de articular estos procesos con las políticas públicas.

En relación a las instituciones, estamos en un momento de apertura al tema y a los procesos de memoria y paz. Tenemos una predisposición favorable bastante grande. Nos hemos dado cuenta de ello gracias a nuestras conferencias y talleres académicos, donde hay gran asistencia. Y esto permite que llegue a haber una repercusión en lo público, sin embargo, no tenemos medidores de impacto tan rigurosos, eso sí es verdad.

**Intervención n.º 2:** No tengo duda de la potencia transformadora de las prácticas artísticas y me parece importante salir de la casilla o nomenclatura de víctima. ¿Cómo hacen el acompañamiento para que la persona haga catarsis y supere la narración dolorosa? ¿Tiene acompañamiento psicosocial en el Centro?

**Respuesta:** Tenemos un primer objetivo que es dignificar a la víctima. Nosotros nos

pensamos como un proceso ciudadano, donde por medio de procesos colectivos generamos confianza, reflexiones y nuevas posibilidades y pensamientos, en la ciudadanía en general. En este sentido, aunque siempre nos asesoramos desde esta dimensión, no trabajamos procesos psicosociales con las víctimas, sino que desarrollamos procesos sociales, artísticos y culturales con la ciudadanía en general, que tienen como propósito reflexionar sobre el conflicto y trabajar para su transformación. En este sentido proponemos que replantear la posición de las víctimas como un problema o una enfermedad hace parte de un proceso de reparación social y dignificación. Es así como el Centro de Memoria es un espacio para adelantar un proceso con las víctimas orientado hacia la sociedad, para que su relato sea parte de la sociedad colombiana.

**Intervención n.º 3:** ¿Ustedes van a las regiones? ¿Cómo articulan las regiones para que el proceso no sea tan centralizado?

**Respuesta:** Nosotros somos un Centro de Memoria Distrital, de la Alcaldía de Bogotá, y en ese sentido estamos para desarrollar nuestras actividades en relación con Bogotá. Sin embargo, es obvio que a Bogotá llegan y en ella se materializan muchas de las problemáticas del conflicto a nivel nacional, como por ejemplo el desplazamiento, y en esa medida desarrollamos nuestro trabajo teniendo en cuenta este contexto. Por otra parte, la construcción de memoria no

pasa solo por estos centros, sino que hay numerosas iniciativas regionales, locales, que llevan años haciendo memoria, resistencia o aportando a la construcción de paz, e intentamos mantenernos conectados con dichas iniciativas.

## Exposición n.º 2. Nicolás Montero

Mi aproximación a la violencia en Colombia ha sido muy personal. Desde que nací he vivido en medio del conflicto, tengo 48 años y desde niño he vivido con miedo, siempre he sabido que he vivido en este contexto, siempre que salgo sé que vivo en un país violento, siempre he sabido que no puedo transitar con libertad por las calles y sé que soy un hijo más de este conflicto. Eso hace parte de mi personalidad, de la forma como veo al mundo, y en el camino que he recorrido he tratado de entenderlo y ser consciente de ello.

Yo soy conflicto, soy un ser atravesado por completo por la violencia, yo soy guerra. Este es un paso que me costó asumir, pero debí hacerlo, porque de lo contrario no sería completamente real. Cada vez que sale una noticia con respecto al tema, sé que tiene que ver conmigo, con lo que soy.

Hace 15 años me pidieron que leyera públicamente un testimonio de una víctima en un evento conmemorativo donde había diferentes personas, cada una con su personalidad. Me tocó leer el testimonio de una mujer que había sido víctima de violación

sexual por todos los actores armados del conflicto, de todos los bandos. Yo sabía que esto pasaba, pero hubo un momento en la lectura donde empecé a sentir otra cosa, y en ese momento, al pasar la lectura, el testimonio de la mujer, por mi propia voz, entendía algo que antes no había entendido. Sentí que tenía un poco más de comprensión de ese dolor, porque lo pasé por mi voz, solo por eso.

Cuando salí de allí sentí una obligación conmigo mismo: debía tratar de entender qué era esa milésima parte que entendía más sobre mí y mi historia, necesitaba saber más para entenderme más. A partir de ello he desarrollado varias actividades al respecto, y quiero mencionarles solo algunas.

Lo primero que hice fue una lectura de víctimas en la Plaza Bolívar en tiempo real, yo quería relatos originales, pero no leídos por víctimas, sino por gente de todas las instancias nacionales. Mi idea era que en tiempo real leyéramos testimonios de víctimas, desde la tarde a la noche, y que esa actividad fuera transmitida por cadenas nacionales de televisión.

El momento más emocionante para mí fue cuando Javier Hernández Bonett, el locutor de fútbol, leyó un testimonio. Fue sobrecogedor sentir que esa voz que gritaba “gol” le ponía la voz a un relato de dolor. Ese relato hoy en día, más que nunca, es de todos, un patrimonio de todos nosotros para comprendernos. Todos estamos en el deber y en la obligación de validar ese relato, y hacerlo pasar por

nuestra experiencia. Cuando oí a Javier Hernández sentí que para armar parte de este rompecabezas inmenso sería ideal que cada quien leyera en voz alta un testimonio.

Luego hicimos una obra de teatro basada en la Masacre de Chengue para entender un personaje cruzado con la violencia, y así decidimos darle voz a un personaje ficticio, pero basado en esta masacre, de una mujer que era una plañidera, dentro de una obra de teatro que llamamos *Con el corazón abierto*.

La plañidera era una mujer a quien se le pagaba por ir a llorar al funeral de alguna persona, y nuestra mujer, nuestro personaje, se convierte dentro de la obra en una plañidera por circunstancias de la vida. Nuestra pregunta era entonces: ¿cómo sería un personaje que tenga que llorar esta barbarie? Este personaje no solo tenía que llorar a todo su pueblo, sino que tenía que llorar a su propio hijo, que sería el autor de la masacre. La obra se basa en un testimonio recopilado por el reportero Scott Wilson para el *Washington Post*, que narró minuto a minuto la Masacre de Chengue. Comprender estos personajes, acercamos a ellos por medio del arte y recrearlos, nos permitió plantear hipótesis sobre cómo somos.

Luego fui invitado a dirigir en la Universidad de Harvard esta obra. Fue emocionante porque en ese momento el embajador de Colombia en Washington era Andrés Pastrana, quien fue el presidente cuando sucedió la Masacre de Chengue. Para ese entonces toda la comunidad de Chengue

le había enviado una carta a él, diciéndole que los iban a masacrar, pero la carta nunca fue respondida. Lo bonito fue que, en ese momento, esta al fin pudo ser oída.

A raíz de esta obra, Gonzalo Sánchez, director del Centro Nacional de Memoria Histórica, me contactó y me invitó a Trujillo para hablar con las víctimas. Viajamos y nos recogió un taxi, donde lo que más me sorprendió fue que durante el viaje del aeropuerto a Trujillo debíamos hablar bajito, porque no sabíamos quién era el taxista, ni cómo lo iba a tomar o a quién le iba a contar luego. Cuando llegamos al hotel, fue igual, había que hablar bajito.

Yo trabajo con sensaciones, y es por esto que se me vino a la cabeza otra pieza del rompecabezas, y es que en este país la historia la contamos en voz bajita. Y se me ocurrió un noticiero hablando en voz bajita, porque así percibimos nuestra historia, vivimos escindidos en nuestra propia historia.

Tenemos que pasar de hablar en voz bajita a hacerlo en voz alta, para que el país se vuelva consciente, donde el mejor homenaje a todos esos testimonios de violencia y dolor, el mejor monumento, sería que estos se volvieran la voz oficial, que se pudieran contar en voz alta.

Trujillo es un monumento. Tiene un cerro con unas lápidas sin cuerpos que representan a los muertos por lo que hacían en vida. Es como si todo Monserrate fuera una tumba, y además es como si toda Bogotá no viera o no

conociera Monserrate, porque el monumento de Trujillo no es visitado por nadie ajeno a las víctimas, y son ellas las que cuidan su propio monumento, cuando debería ser responsabilidad de todos.

Esto me pareció indignante, porque no solo contamos nuestra historia en voz bajita, sino que además le pasamos la responsabilidad al otro a la hora de contarla.

Una señora me dijo cómo habían asesinado con sevicia a sus dos hijos y seguidamente me ofreció algo de comer. Era una realidad que me rebasaba. En una misma frase me hablaban de masacre, descuartizar con motosierra y me ofrecían de comer. ¿Ese era mi país? Entonces yo no conocía mi país. ¿Dónde estaba yo que no me enteré de que esto pasó?

La Corte Interamericana de Derechos Humanos ordenó la construcción de un memorial en torno a ese monumento que nadie visitaba hasta ese momento, y además eran las víctimas quienes debían cuidar de él.

Entonces me reuní con AFAVIT y me pidieron que hiciera una obra de teatro, pero al principio dije que no, porque quería que contáramos una historia hacia el mismo pueblo, hacia las mismas víctimas. Contradije esa petición y propuse pensar en una obra de teatro hacia afuera, para que el relato fuera conocido por todos.

Surgieron varios proyectos y finalmente nació *El deber de Fenster*. Fue una lucha, porque fue una obra costosa y nuestro objetivo

fue diferente que en el caso de *Con el corazón abierto*.

Con Chengue logramos que la gente se conmoviera, porque contamos paso a paso la masacre. La gente salía completamente destruida, pero a los tres días ya no quedaba nada, porque además la condición de las obras de teatro es que sean efímeras, duran en el aquí y en el ahora, en el momento de conciencia.

¿Es legítimo hacer una muy buena obra de teatro sobre estos temas, que luego se pierda en el tiempo? ¿Es legítimo hacer una obra de arte con el dolor?

Entonces dijimos que no haríamos una obra de teatro que exacerbaba las emociones, sino una obra que produjera indignación con estatus de comprensión. Para crear necesito comprender, y una pieza fundamental de la comprensión es la emoción, que estaría al servicio de la comprensión.

*El deber de Fenster* es la reconstrucción de un caso. La Masacre de Trujillo se produce por una cantidad de circunstancias y se llega a conocer porque Daniel Arcila, después de haber sido colaborador del Ejército, y sin saberlo, colabora en la masacre y se da a la fuga cuando se entera de que los paramilitares lo están buscando para matarlo. Inmediatamente empieza a escribir un manuscrito, en el que cuenta exactamente qué pasó. Ese manuscrito fue la prueba con la que se llegó a los tribunales para decir que la Masacre de Trujillo había sucedido. Lo que

siguió en adelante para Daniel Arcila es que lo declararon loco, lo que hizo que su testimonio no fuera válido para confirmar los hechos de la masacre; fue así como durante mucho tiempo se consideró inexistente.

No contamos la masacre, sino cómo se borró la verdad, porque si contábamos la masacre solo íbamos a exacerbar las emociones, pero, por el contrario, si contábamos cómo se borró la verdad, ahí sí, como colombiano, me doy cuenta de que tenemos una justicia tan frágil y débil que permite borrar la verdad.

La gente que fue a la obra debía entender qué pasó, por qué, quiénes fueron, cómo permitimos que esto pasara y cómo nos convertimos en cómplices de eso. El dolor se basa en la comprensión y no simplemente en la exacerbación.

Mi preocupación es que no les llegó a todos los que quería, las cosas no cambiaron. ¿Vale la pena entonces la obra de arte? Según mi experiencia, no, porque se la estoy contando a los mismos que quieren oír, a los mismos que se indignan, a los mismos que ya saben. Más de 12.300 obras de teatro hablan del conflicto colombiano, pero siguen los mismos muertos.

Esta reflexión me llevó a construir otra pieza del rompecabezas.

En el pasado Festival de Teatro me reuní con Jane Taylor, escritora de una obra de teatro llamada *Ubú y la Comisión de la Verdad*. Ubú rey es un personaje del teatro universal, y

representa el peor dictador que existe, el más odiado, y en esta obra lo ponen a oír todos los testimonios de la Comisión de la Verdad de Sudáfrica. La obra es maravilla y totalmente conmovedora. Luego me reuní con Jane y le pregunté si era posible que su creación le hubiese permitido comprender lo que sucedió en Sudáfrica, y si esa comprensión le había ayudado a construir una posición ética frente al racismo.

Cuando yo hice *El deber de Fenster*, no sabía nada sobre la Masacre de Trujillo, pero como me tocó conocerla y meterla en un proceso creativo para comprenderla y poder transmitirla a los demás, me tocó conocerla mejor que los demás, y esa comprensión hace que hoy en día cada vez que hablo de Trujillo me llene de indignación.

Y le dije a Jane: “A lo mejor no es ver la obra, es hacerla”.

¿Qué pasa si todos nosotros pensamos que comprender es tener una posición sobre el mundo? La comprensión nos debe llevar a la indignación y a decidir; a decidir que no queremos más violencia y a comprender el relato de la víctima y del victimario. Y así, a tener una comprensión frente a la propia historia.

¿Cómo comprendemos esto? No es la obra lo que tenemos que privilegiar, sino el método. El secreto no está solo en la historia, sino en cómo cuento esa historia para que los demás la comprendan. Además es necesario que la contemos todos por medio

de metodologías artísticas, porque esta es garantía de comprensión y componente de emoción indispensable para la misma.

El arte tiene una virtud, y es que eleva la emoción a un estatus de comprensión. La historia se vuelve uno mismo. El arte como método es un derecho de todos; rompe lo habitual, lo mecánico, lo que es normal. El arte nos hace ver las cosas de una forma diferente, es una condición *sine qua non* del arte, por eso es un derecho, no solo para los artistas.

La educación tradicional privilegia el hábito, una educación que rompe el hábito nos devuelve el presente, por ello nos hace ver lo habitual de otra manera. La memoria en el arte no es una memoria de banco, es una memoria que al pasarla por nuestra subjetividad se vuelve creación. La memoria se vuelve una fuerza creativa.

Otra condición del arte es que yo me reconozco en la obra que produzco. Es una condición de la creación, mas no de la producción. En el arte la obra es el testimonio de todo mi proceso creativo, yo me reconozco en la obra, yo soy la obra misma. En el arte, obra y ser son una identidad, el producto de la obra es solo un testimonio de la organicidad con la que se hizo, por eso el nivel de creación es el nivel más alto de comprensión.

Si cada ciudadano se reconociera en su Constitución como cada artista se reconoce en su obra, tendríamos un acuerdo social consciente. Yo soy mi obra. Y además, *estoy siendo* mi obra. El lenguaje lo construyo

permanentemente, es un testimonio de quién soy yo. Desde este punto de vista, el lenguaje no es una habilidad.

El arte como forma de conocimiento evita la alienación, que es no reconocerse en el mundo que nos rodea, no reconocerse en nada, habiendo una división tajante entre el adentro y el afuera. El arte como forma de conocimiento, hace que uno no pueda hacer eso, porque en términos reales yo soy lo que hago. Ser y obra son una misma cosa.

Retomemos entonces mi conversación con Jane Taylor: yo le decía que nosotros habíamos trasegado por esa unión, y por ello habíamos generado una indignación que va más allá del tiempo. ¿No será el método el que nos permitió llegar a este punto? Llegar a comprender tan bien el relato que estás contando, que lo vuelves tú mismo, y por ello es indivisible.

Desde los cinco años estoy oyendo por todos los lados “no matarás”. Lo sabemos, pero, ¿por qué pasa que se mata? A lo mejor en el seno de nuestra educación, esa división que creíamos improbable entre el “yo soy” y el “yo hago” está permitida. No hemos podido acceder a una educación que nos permita acceder a que lo que soy es lo que yo hago.

Hicimos también otra obra, con 120 músicos, donde no hablamos de dolor ni de indignación, sino que hablamos de perdón y de resiliencia, que es la capacidad de reconstruirse después de un suceso doloroso. Esto se lo debemos a los sobrevivientes de

Bojayá, donde las víctimas decidieron salir adelante, renacer y reconstruirse.

Quisiera anotar un último punto. El arte en términos reales y prácticos nos permite comprender, nos permite relacionarnos con el mundo por medio de un relato reintegrador, que es nuestra historia presente, patrimonio de todos, nuestro monumento cotidiano, y para lograrlo es necesario crear metodologías para que ese relato llegue a la educación, a los más jóvenes.

La obra final de arte tiene que ser una verraquera, la obra se tiene que defender por sí misma, porque una obra floja muestra un nivel de comprensión flojo. Es importante entender que yo soy lo que hago, y esto es algo supremamente importante en este momento para Colombia. Al incorporar el relato como historia oficial y volverlo a contar para comprenderlo, debe haber un compromiso real que se da en la belleza de la obra. Es importante el producto, la obra debe ser de altísima calidad.

En la educación respondimos lo que querían saber los profesores; producimos cosas seriales y de baja calidad, por ello considero que el relato de la víctima permite revitalizar las relaciones pedagógicas en Colombia, porque necesitamos contar algo realmente importante. El arte como producto es un buen testimonio, yo sería menos persona si no pudiera acceder y apreciar una obra de arte.

En el día de hoy es más importante el método que la construcción entre todos.

Pensando como colombiano debo contar el relato también, y si queremos hacer un monumento real y cotidiano, nada mejor que la comprensión.

### **Intervenciones de ponentes y asistentes a la primera exposición mediante preguntas, comentarios e impresiones**

**Intervención n.º 1:** ¿Cómo retomar el tema del conflicto sin que desde la perspectiva profesional uno se aproveche de eso? Un profesional toma el relato y lo da a conocer, pero siento que no es suficiente. ¿En qué medida uno toma el relato y le da un reconocimiento? ¿Se puede construir un tipo de guión o estructura para trabajar aquello a un nivel académico?

**Respuesta:** Tú como creador tienes derecho a responder las preguntas y a comunicarte con los demás. Lo que emprendes es el camino de búsqueda para dar testimonio de lo que eso significa para ti. A mi juicio, la pregunta tiene que ver con el tiempo y el momento en que vivimos, donde hoy tenemos una responsabilidad extra, donde las medidas que usaste deben ser pertinentes para la sociedad y para lograr comunicarnos bien. Hoy estamos en la necesidad de hacerlo, y es nuestro derecho y deber compartir el método que usaste.

**Intervención n.º 2:** Ya conozco la historia, la comprendo. ¿Y ahora qué debo hacer de ahí en adelante?

**Respuesta:** Mi responsabilidad es devolverte la pregunta. No te puedo decir qué hacer, porque eso lo decides de ahí en adelante tú. Es tu decisión autónoma de escoger qué hacer para construir una sociedad consciente. Hay cosas que la ley puede lograr, pero las leyes no serán suficientes, hay acuerdos sociales que van más allá de la ley. ¿Qué hacer? Hacer lo necesario para responderte, arte es hacer. El actor dispone del hacer, es acción. Entre más haces, más te puedes equivocar, pero también te lleva a la comprensión. El arte nos permite entender qué hacer y nos permite comprender. En el ejercicio de tu respuesta está la validez de tu pregunta.

**Intervención n.º 3:** ¿Qué opinas de estas novelas y seriales donde muestran a los perpetradores como los grandes héroes de la historia?

**Intervención n.º 4:** ¿De todo el proceso que llevas, cómo o qué se logró con las víctimas y en la transformación de su identidad? ¿Qué pasó con la comunidad? Y en términos de educación, ¿cómo contarles ese cuento a los niños? Hace poco encontré un cuento infantil sobre el conflicto, y quería saber cómo se debe hacer el acercamiento a los más pequeños en el tema.

**Respuesta:** Con respecto a la segunda pregunta, creo que el arte nos permite ser vinculantes para que Colombia sea un país más creador y no destructor. El arte permite el acercamiento a todos los demás como método, no solo como obra. Tenemos una

sociedad esquizofrénica, dividida en fracción de tiempo y espacios.

Con respecto a la primera pregunta, hay productores que dicen que ofrecen lo que la gente quiere ver, y me parece que eso no tiene tanto de verdad. Más que la televisión colombiana, es la sociedad la que hace la apología al delito; la televisión solo hace un registro de las cosas. Yo detesté *Tres Caínes* por la falta de responsabilidad en la documentación y en el manejo de la historia.

Es cierto que la televisión complace los deseos de la gente, eso ya es muy preocupante, y no quiere decir que sea una excusa válida. Es un tema de ambición, de poder, el poder que dan los medios de comunicación.

En 1995 la sociedad norteamericana estaba en contra del matrimonio gay. Luego sacaron un programa donde cinco gays se volvieron íconos del buen vivir; luego salieron películas y comedias. Diez años después de estos programas, hay un movimiento que está aprobando uniones gays, y en este momento son más los estados americanos que aprueban los matrimonios homosexuales que los que no. Ese es un claro ejemplo de cómo la televisión también puede estar al servicio de buenas causas, todo depende de cómo se maneje y lo que se quiera contar, es ahí donde se cuestiona el monopolio de la información.

La televisión también es un servicio, no solo un negocio. Debería ser más ambiciosa y no contar solo lo que la gente quiere oír, sino



mostrar lo que aún no se ha contado, mostrar también lo que no conocemos.

¿Qué sentí al personificar a Luis Carlos Galán? Sentí que conocí la historia de este hombre y lo arrodillado que estuvo el país porque Escobar era omnipresente, y representó lo que era más importante para entonces: tener más que ser, y seguimos en esa cultura donde tener es mejor que ser.

Galán creía en las instituciones y tenía una lucha abierta contra la corrupción. Se perdieron años de institucionalidad. Durante las grabaciones, recuerdo mucho a una señora que se me acercó y me dijo: “Señor Galán, no se deje matar, porque si no, nos lleva el putas”, y pues la señora tenía razón, tuvo una premonición hacia el pasado.

Mi obsesión y mi sentimiento han sido trabajar con gente que no sabe; algunos se sienten identificados, otros piensan que darle tanto protagonismo a un victimario, como en el caso de Trujillo, no es válido.

Con los niños hay un tema grande, porque es útil y necesario ocuparnos de ellos, estamos muy en pañales en materia de infancia, lejos de un lenguaje para acercarnos a ellos de forma acertada. En el cuento del que hablas (*¿Por qué viajan las jaibas?*), yo hice la voz junto al Centro Nacional de Memoria Histórica; ese cuento fue hecho por la comunidad.

Pero seguimos en pañales, el reto es grande y aún tenemos más preguntas que respuestas.

**Intervención n.º 5:** Pienso que hay una gran incomprensión de la justicia transicional, que es una política que está pensada para cada contexto. Por ello todos los esfuerzos y todos los métodos suman y funcionan en el camino hacia la transición.

Pese al cansancio que tenemos las generaciones pasadas, debemos trabajar por las nuevas generaciones que no han vivido el tema de la violencia y que no saben lo que pasó, pero nosotros, como testigos, debemos comprender pensando en un nuevo futuro.

Necesitamos de confrontaciones deliberativas, donde no haya espacio para irse a los puños, donde no podamos solucionar todo a golpes.

**Intervención n.º 6** ¿Cómo podemos hablar de una justicia transicional en un escenario sin transición? Por otro lado, en el tema del retorno, les están diciendo a las personas que pueden retornar a sus territorios donde están aún los actores armados, ¿cómo es eso posible? La misma Ley 1448 de 2011 establece que, si las condiciones de tiempo, modo y lugar no les permiten a las personas o a las comunidades retornar a su territorio, se les debe entregar otro territorio; pero, ¿qué pasa en la realidad? Pues que son territorios sin las mismas características, sin las mismas aptitudes para el cultivo. Es por ello que todavía cuestiono la justicia transicional.

**Respuesta:** La Ley 1448 de 2011 no resuelve todo el conflicto, es solo una perspectiva. Por ejemplo, nosotros no

entendemos el conflicto exclusivamente desde lo planteado en la Ley de Víctimas. Cuando hablamos de víctimas, en el Centro de Memoria, somos críticos con muchos de los conceptos que dicha ley estipula. Por ejemplo, respecto de las víctimas que el narcotráfico genera, la Ley de Víctimas las excluye como víctimas del conflicto. Para nosotros es imposible comprender el conflicto colombiano sin tener en cuenta el papel del narcotráfico en el mismo, y por lo tanto todas estas víctimas deberían ser incluidas.

**Intervención n.º 7:** Como artista tengo una inquietud sobre cómo apropio correctamente el relato desde mi trabajo. Yo siempre trato de ponerme en los zapatos de la víctima, pero a veces hay tantas zonas grises...

**Respuesta:** En esta obra llamada *El deber de Fenster*, al testigo lo nombran loco por cuenta de un examen pericial. Cuando empezamos a construir todas las piezas, este psiquiatra que dictó el examen quedaba como malo, pero en la obra nosotros no buscábamos atribuir ningún tipo de intención a los personajes, porque tratábamos era de mostrar las cosas tal y como había sucedido. El examen pericial se leyó tal cual. Tres meses después recibimos una llamada, donde nos citaban a los psiquiatras del caso. Era una gente encantadora, y comprendimos que el examen pericial era real, que fijaba características de “locura” comunes a la mayoría de seres humanos normales, solo que

el juez lo interpretó mal. Y nos tocó cambiar la concepción sobre eso.

En el arte la verdad se construye, no existe *per se*. Sé lo problemático que es en términos de verdad judicial, pero en la metodología de la creación, la realidad tiene infinitas piezas.

En la creación uno siempre privilegia las preguntas, y las respuestas son testimonio de esas preguntas, pero en realidad no sabemos nada. El rompecabezas es infinito en temas de víctimas, y existe la necesidad de comprometernos con la voz de alguien.

**Intervención n.º 8:** Quiero felicitar a los organizadores de este foro, que me parece muy importante. Quiero resaltar la reflexión de Nicolás acerca de cómo *la memoria es lo que yo recuerdo, mas no necesariamente lo que ha pasado*. En todos estos años de guerra hemos conocido muchos relatos, nos hemos caído y levantado en medio de la violencia, y también hemos sido conformistas, dejamos pasar, dejamos hacer y deshacer. Sin embargo, no podemos permitir que eso siga ocurriendo; si queremos un cambio, tenemos que ser parte de la solución, tenemos que accionar y llevar las ideas a las instancias que toman las decisiones en este país. Tenemos que aplicar metodologías desde el gobierno para que todos estos temas tengan publicidad desde las escuelas, los colegios y las universidades. No podemos seguir hablando bajito, aún con miedo, debemos actuar, y debemos hacerlo todos.

**Intervención n.º 9:** Yo soy estudiante de Trabajo Social y hago parte de grupos

de teatro; mi preocupación siempre ha sido: ¿cómo entender esos diferentes niveles de realidad? Desde el tema de adolescentes desvinculados, por ejemplo, ¿cuál sería la metodología para trabajar?

**Respuesta:** Lo primero es no hacer nada. Te reúnes, te presentas, creas unos juegos, necesitas un pre-estado. Existen muchos juegos teatrales y siempre puedes crear cuentos, generar miradas. Hay juegos donde se construyen narraciones desde una palabra. Después de mirarse, nace la confianza, nacen las historias y las preguntas. En el “¿cómo?” es donde debes recibir ayuda, porque la liberación está en cómo hago la cosa. El “qué”

lo tenemos a flor de piel; pero, sin una salida con el cómo, no habrá liberación de lo que quieres atestiguar; el cómo enriquece, amplía el campo de acción.

Necesitas tiempo, hacer las preguntas correctas y ser muy precisa en el “cómo”. Y finalmente, lo que hiciste, debes presentarlo a los demás, porque solo en la comunicación se recrea lo que creaste; es necesario confrontarse con y mediante el trabajo.

Por eso pienso que el posconflicto será costoso, porque tenemos que pasar *del esquema de un hombre que produce al de un hombre que es capaz de crear y no destruir.*

## Conversatorio n.º 11



19 de noviembre de 2014

**Arte como presencia indéxica.  
Indicios de y más allá de la violencia  
Análisis de la obra de Beatriz González,  
Óscar Muñoz, Doris Salcedo y Clemencia  
Echeverri. 1980-2014**

**María Margarita Malagón Kurka\***

\* Doctora en Historia del Arte. Profesora en el Savannah College of Art and Design. Ha sido docente en la Universidad de los Andes y curadora de las exposiciones *Deseo y tormento de Luis Caballero* (2012-2013) y *Roda: su poesía visual* (2014). Además de los catálogos de estas

### Introducción

Quiero abrir el debate y las preguntas a partir de la presentación de las obras sobre las que a continuación les hablaré.

Debemos empezar comprendiendo la complejidad de las obras, del arte mismo y del planteamiento del artista.

Mi investigación está dirigida a las conexiones que encontré entre las obras de los artistas y la situación histórica y social colombiana de la época de los noventa. Les quiero mostrar cómo desarrollé mi proceso de investigación y mi planteamiento, y cómo lo sustenté a partir del análisis de las obras mismas y de los escritos de politólogos e historiadores que estaban trabajando sobre el conflicto colombiano.

Lo anterior bajo el desafío de tener en cuenta que, pese a las relaciones específicas dentro de un contexto histórico y social, las obras tienen una complejidad y una riqueza que trascienden estos temas.

Hay muchas formas en las que el arte se puede relacionar con procesos de reparación simbólica o conciliación; una de esas formas es mediante las obras conmemorativas, que han sido bastante debatidas, y frente a las

exposiciones y diversos artículos, ha publicado *Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa* (Ediciones UniAndes, 2010).

que se ha discutido su utilidad. Pensemos, por ejemplo, en el Memorial de la Guerra de Vietnam diseñado por la artista Maya Lin en Washington, que busca específicamente cumplir una función pública, aunque este no es nuestro caso. O consideremos los procesos artísticos terapéuticos, donde el artista se involucra con una comunidad en la producción de obras producidas por la misma comunidad que crece con el artista en el proceso creativo, aunque tampoco es nuestro caso.

En nuestro caso, los artistas de los que les hablaré están en otro tipo de categoría. Están interesados en e involucrados con su contexto histórico y social, con obras de arte que en sí son educativas, sugerentes, cuestionadoras y reflexivas, pero no necesariamente tienen un fin práctico o utilitario.

Por ello me concentraré en tratar de ver la relación con el contexto social y político, pero también, como historiadora del arte, en intentar ver qué nos está planteando la obra de arte en sí misma.

## Desarrollo de la exposición

Parto de unos *indicios o fragmentos de la narrativa* (imágenes a continuación<sup>1</sup>), donde la

- 1 Imágenes escaneadas del libro, publicado en el año 2010, *El Arte como Presencia Indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa.*

obra no representa una escena o un carácter específico, sino que da unos indicios de algo que está ocurriendo. Encontramos lo que yo llamo indicios de algo o fragmentos narrativos, en los artistas cuyas obras quiero analizar y desarrollar a continuación.



Imagen n.º 9: Beatriz González. *Población civil*, 1997, óleo sobre tela, 160 x 45 cm.



Imagen n.º 10: Óscar Muñoz. *Aliento*, 1996 (detalle), 12 discos metálicos, fotoserigrafía sobre película grasosa.

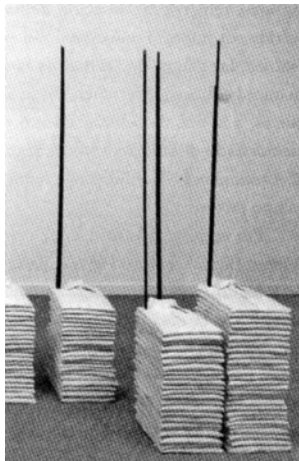


Imagen n.º 11: Doris Salcedo. *Sin título*, 1989-1990 (detalle), camisas de algodón, yeso, acero, dimensiones variables.

Antes de entrar en materia, quiero compartir con ustedes los planteamientos del filósofo Ernst Cassirer, que me parece ayudan a aclarar el concepto de la obra de arte que él analiza como forma simbólica, al igual que el lenguaje, o el mito.

La obra de arte implica un proceso de percepción profunda, de intuición y de reflexión por parte del artista, quien además tiene el desafío de exteriorizar ese proceso: tiene que crear algo tangible, visual. La obra involucra un proceso de construcción, donde hay una selección de materiales, sonidos, palabras, colores, que se usan para transmitir dicha percepción inicial.

La obra misma se convierte en un proceso de concentración de esa percepción inicial. Percepción que puede ser producto de una realidad interna o externa del artista.

La obra consiste en un proceso de percepción, condensación, concentración e intensificación de la realidad, expresado a través de lo que Cassirer llama las *formas sensibles* (poéticas, musicales y plásticas). Independientemente del término “forma”, lo valioso es que el artista crea un universo propio, con un lenguaje y una lógica propia.

Ernst Cassirer menciona igualmente que el artista no puede construir algo completamente arbitrario. La obra debe tener una estructura o “arquitectura” propia y profunda, que permite que el artista sea expresivo y creativo. Por medio de la “arquitectura” se estructuran experiencias humanas. La estructura de la obra plástica es lo que nos va a permitir la visualización de la percepción de los artistas, de aquello que quieren plantear.

Como espectadores, tenemos el desafío de reconstruir el proceso de creación y construcción del artista, entender sus procesos de selección en el color, en el sonido, en el manejo del espacio, en la línea, y ver cómo plantean un tipo de realidad por medio de las formas.

Las obras de arte son creaciones históricas, porque se hicieron en un momento dado, en un tiempo específico, bajo ciertas

circunstancias. Siempre hay que cuestionar: ¿para quién se hizo?, ¿quién las comisionó?

También, muchas obras tienen la potencialidad de trascender el momento histórico, lo que les permite tener otro significado, más allá del momento específico.

Cuando interpretamos una obra debemos partir de la obra misma, antes que de cualquier teoría, y tener en cuenta el contexto histórico y lo que el artista dijo de su propia obra; asimismo, la inspiración que un artista encuentra en las obras de otros artistas, en perspectivas filosóficas y epistemológicas.

### Estudio desde la historia del arte. Comparación con obras del periodo 1960-1970

Cuando empecé a estudiar las obras de González, Muñoz, Salcedo y Echeverri fui a una exposición realizada durante 1998-1999 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Para mí fue muy interesante contrastar las obras de los artistas más contemporáneos con las de algunos artistas en los años 60 y 70, entre ellos, Alejandro Obregón, Luis Ángel Rengifo, Pedro Alcántara, Norman Mejía, Carlos Granada. En estas obras, si uno se fija en el tratamiento del pincel, de la línea, de los colores, hay un tipo de distorsión de las figuras y del cuerpo, un brochazo muy agresivo, unos usos particulares de los colores para lograr que sean más expresivos que naturalistas.

Ellos no tenían el tipo de relación con los medios de comunicación que tenemos hoy en día, sino que partían de registros fotográficos. Las obras que analizaremos hoy, son diferentes, en el sentido, por ejemplo, de que la distorsión no existe, la figura humana desaparece poco a poco, y se alude a ella por medio de indicios, por huellas o por vestigios.



Imagen n.º 12: Alejandro Obregón. *Violencia*, 1962, óleo sobre tela 155 x168 cm.



Imagen n.º 13: Luis Ángel Rengifo. *Piel al sol*, 1963, aguafuerte y aguatinta 16 x 29 cm.



Imagen n.º 14: Carlos Granada. *Angustia*, 1967, óleo sobre lienzo, 200 x 500 cm.



Imagen n.º 16: Pedro Alcántara. Serie *Los Cuerpos*, 1968, tinta sobre papel, 65 x 45 cm.



Imagen n.º 15: Norman Mejía. *La horrible mujer castigadora*, 1965, óleo sobre lienzo, 204 x 147 cm.

Las preguntas que surgieron a partir de la comparación entre las obras y artistas anteriores, y aquellos seleccionados para este conversatorio, fueron:

- ¿Qué explica la coexistencia de elementos aparentemente contradictorios en las figuras presentes en la obra de Beatriz González, tales como las actitudes de reconocimiento, preocupación y distanciamiento?
- ¿Vida y muerte, aparición y desaparición, de la figura humana en la obra de Óscar Muñoz?
- ¿Presencia de objetos personales y domésticos en ausencia de sus propietarios, en las piezas de Doris Salcedo?



– ¿Gestos, vestigios y palabras aisladas en la obra de Clemencia Echeverri?

– ¿Por qué usan estos artistas (en contraste con sus antecesores) un *vocabulario compuesto de gestos, rastros y huellas*, y por qué hacen énfasis en la *calidad expresiva* de medios visuales, materiales industriales y orgánicos, procesos físicos y artículos personales?

Ese nuevo lenguaje, en contraste con las obras de los años 60-70, coincide con la situación histórica colombiana del siglo xx y corresponde a cambios en los trabajos de los artistas. También coincide con cambios relacionados con aspectos sociales y políticos.

El concepto de *signos indéxicos* no es mío. Fue un concepto que se usó en los años 70-80, para analizar la obra de algunos artistas norteamericanos. Así lo hizo, por ejemplo, la crítica de arte Rosalind Krauss.

Krauss nos dice que los signos indéxicos son manifestaciones físicas de una causa, por ejemplo, una huella de una llanta en la arena, en ausencia del carro; no tenemos la llanta, pero la huella nos habla de algo que estuvo ahí.

El fotógrafo David Company hizo un cambio interesante al respecto, diciendo que los signos indéxicos no necesariamente tenían que ser hechos dejados por un objeto, sino que también podían ser dejados por acciones humanas.

La pregunta es: ¿qué significan estas acciones, cuáles son sus implicaciones y

sus causas? Esos indicios o signos llevan a plantear esta pregunta.

Hay una relación significativa entre las obras y el entorno social en el que están inmersas; y entre las obras de arte y el arte internacional del momento.

La relación fundamental con el entorno social colombiano es que los artistas hacen una selección de aspectos clave que son perturbadores, y suscitan preguntas sobre la realidad y la sociedad colombianas, llevándonos a preguntarnos sobre las implicaciones traumáticas de eventos sucedidos.

Las preguntas son qué está pasando, cómo está pasando, qué repercusiones tiene esto en la gente.

Por otra parte, más allá del contexto social, los artistas proponen una imagen selectiva, ambigua, que se mueve dentro de zonas grises, e incluso nos llevan a preguntarnos cosas no relacionadas con el conflicto colombiano.

## **Análisis de las obras de los respectivos artistas**

### ***Beatriz González (1938)***

*El poder revelador de las actitudes y los gestos humanos (1960-1990)*

Los signos indéxicos que podemos destacar en la obra de Beatriz González son las actitudes y los gestos de los personajes en sus pinturas.

González con frecuencia parte del uso de medios impresos o fotografías provenientes de los medios; ha utilizado también aspectos de la cultura popular que le interesa recrear en sus obras, o incluso reproducciones de obras de arte famosas.

En las obras de los años 80 es muy significativo que ella empezara a reproducir el *Guernica* de Picasso, que ya es una obra que toca temas críticos relacionadas con el conflicto, la violencia, las víctimas y los victimarios.

En los años 90 empieza a abordar temas a partir de fotografías de escenas violentas tomadas de periódicos. En este período encontramos obras como la siguiente:



Imagen n.º 17: Beatriz González. *Señor Presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico*, 1986, pastel y carboncillo sobre papel, 150 x 150 cm.

Esta obra fue inspirada por una nota periodística donde un ministro le dice al presidente Belisario

Betancur: “Señor Presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico”, en relación con la toma del Palacio de Justicia. En la imagen la artista incluyó un cuerpo calcinado sobre la mesa de la sala donde están reunidos el Presidente y sus ministros.

Si observamos los gestos o los rostros de las personas en el cuadro, nos damos cuenta de que son indiferentes ante el cadáver. ¿Por qué estas reacciones? Recordemos que esta imagen no es una réplica de una imagen periodística, sino una construcción. Apreciamos aquí gestos, actitudes y comportamientos frente a un hecho, al igual que en el siguiente cuadro.



Imagen n.º 18: Beatriz González. *Una golondrina no hace el verano*, 1992, óleo sobre tela, 110 x 180 cm.

Si observamos nuevamente, sobresalen los gestos y las actitudes. Encontramos una relación entre líneas y diagonales, y un manejo particular del espacio. Vemos un hombre cargando un ataúd, un soldado impávido, una mujer que observa.

Aquí hay signos perturbadores, no se trata de un funeral de una persona, sino de varias: ¿cómo explicar actitudes tan distintas entre los personajes de la pintura? La siguiente obra, de nuevo, evidencia una gran gestualidad.



Imagen n.º 19: Beatriz González. *Autorretrato llorando 2*, 1997, óleo sobre lienzo, 160 x 45 cm.

Esta pintura pertenece a una serie que la artista hizo a partir de la Masacre de Las Delicias. González decidió hacer un autorretrato desnuda, donde ella se involucra con su sensibilidad y su solidaridad. Volvemos a la idea de los gestos, como el gesto ambiguo de cubrirse la cara ante algo que ocurre.

Otra obra de Beatriz González, *Mátenme a mí que yo ya viví 2* (1997), nace a partir de una noticia de un periódico que no tenía imagen.

¿Qué ha ocurrido aquí? ¿Por qué estos objetos, la forma de mostrarlos, donde no hay estabilidad? ¿Cómo interpretamos el título, el cual es bastante perturbador, y tiene la capacidad de ser un signo indéxico? ¿Qué significa ese tipo de resignación?

También está la siguiente obra, que hace parte de una serie de piezas que incluían profesionales de diferentes tipos, entre ellos los enterradores, basada en una noticia donde hay una serie de personas asesinadas cuyos cuerpos no aparecen; como respuesta, la comunidad decidió hacer un entierro simbólico, y en cada ataúd colocó la fotografía del desaparecido.



Imagen n.º 20: Beatriz González. *Enterradores*, 2000, óleo sobre lienzo, 120 x 205 cm.

La artista, a partir de la información del periódico, crea esta imagen donde podemos observar nuevamente signos perturbadores, como el manejo que hace del espacio, los colores y la luz, y el hecho de que haya fotografías en lugar de los cadáveres.

### Óscar Muñoz (1951)

*Rastros y reflejos de la vida y la muerte (1970-1990)*

Nuevamente haré una pequeña síntesis de la evolución de la obra del artista. En los setenta Muñoz realizó una serie de dibujos al carboncillo, bastante grandes, donde está ausente la figura humana, o donde su presencia está dada solo por las huellas que se plasman en la obra. Obras que posiblemente estaban relacionadas con el desplazamiento y la transformación de la vida urbana en Cali.

Aquí empieza a trabajar con la luz y la sombra, y a enfocarse en los reflejos que nos indican que algo pasó.

En los noventa empieza a trabajar con cortinas de baño, superficies de plástico sobre las que aplica acrílico. El artista trabaja sobre la obra húmeda para crear movimiento.

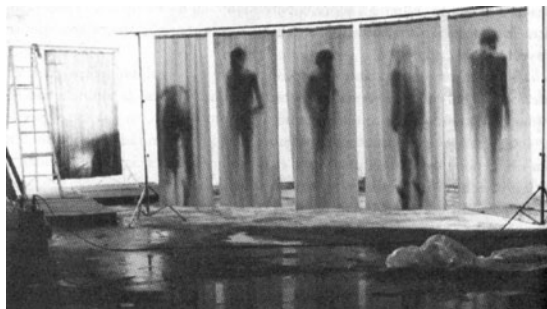


Imagen n.º 21: Óscar Muñoz. *Cortinas de Baño*, 1985-1986, acrílico sobre plástico, 200 x 75 cm.

En su obra *Cortinas de baño* encontramos imágenes fantasmagóricas, porque lo que se ve son sombras masculinas apenas sugeridas, que se pierden y desvanecen.

Se puede caminar alrededor de las cortinas, sentirse parte de la obra, que nos evoca recuerdos, la presencia o la ausencia de alguien y la pregunta: ¿por qué está interesado Muñoz en hacer estas imágenes desvanecientes de figuras masculinas?

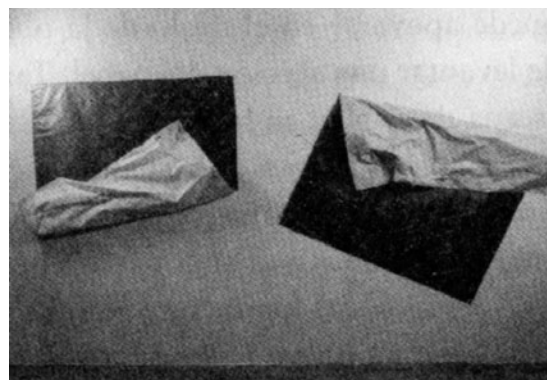


Imagen n.º 22: Óscar Muñoz. *Levantamiento I y II*, 1987, grafito sobre papel, 160 x 160 cm.

*Levantamientos* fue una obra experimental. En ella encontramos, ya no un dibujo representativo, sino el papel y el grafito que se convierten en un objeto. Al estar levantado y puesto en vertical, el papel toma una forma propia y nos lleva a preguntarnos: ¿qué tipo de levantamiento se está haciendo?

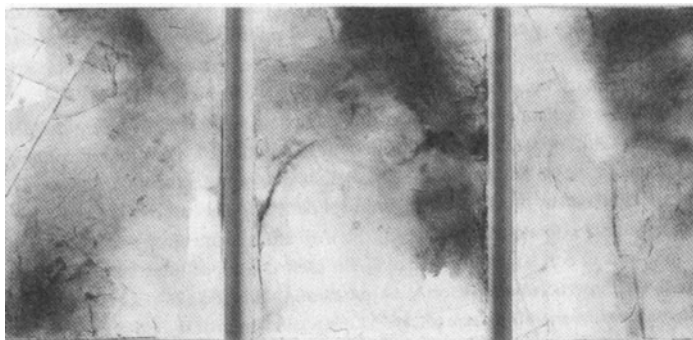


Imagen n.º 23: Óscar Muñoz. *Tiznados*, 1990-1991, carbón, yeso y papel sobre madera, 71 x 45 cm.

En la serie *Tiznados*, Muñoz trabaja con yeso húmedo y polvo de carbón con el que sugiere cuadrículas. Las imágenes fueron inspiradas por fotografías tomadas en escenas del crimen.

En la obra se resaltan las huellas dejadas por el cadáver en contraste con el flash de la cámara. Es posible preguntarnos en este caso: ¿cómo interpretamos la superficie y qué nos transmite dicha superficie? Cada elemento comunica un tipo de información. Lo mismo sucede con *Paisaje*, la obra a continuación, donde vemos huellas de algo que ya no está y que nos lleva a preguntarnos por las acciones que han ocurrido y por qué han ocurrido.



Imagen n.º 24: Óscar Muñoz. *Paisaje*, 1992, carbón, yeso y papel sobre lienzo, 170 x 130 cm.



Imagen n.º 25: Óscar Muñoz. *Narcisos*, 1995, polvo de carbón, papel, agua y cajas de Plexiglás, 35 x 35 x 7 cm (cada caja).

Por su parte, *Narcisos* es una serie elaborada a partir de un proceso serigráfico utilizando polvo de carbón, donde este cae en el agua y, dadas las condiciones físicas del entorno, el agua se va evaporando hasta que la imagen de la figura termina en el fondo de la cubeta reposando seca sobre un papel.

Tenemos una huella de un proceso, que es un proceso interrumpido. Muñoz asocia este proceso de evaporación y cambio con el ciclo de la vida.

Hay una similitud entre la imagen final y las imágenes que encontramos en el periódico de personas fallecidas por diferentes razones. Además, vemos que si bien se quiere representar un ciclo, la persona no ha envejecido, solo ha dejado de vivir en un momento dado, no es una muerte que concluya un proceso natural de envejecimiento.

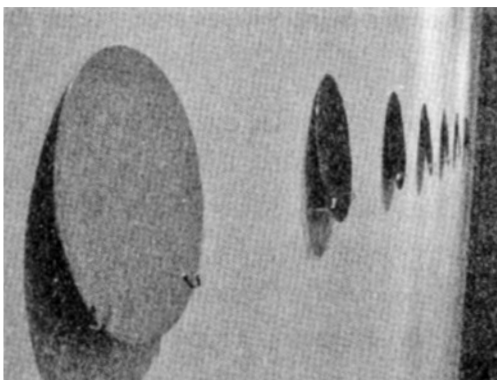


Imagen n.º 26: Oscar Muñoz. *Aliento*, 1996 (detalle), 12 discos metálicos, fotoserigrafía sobre película grasosa.

En *Aliento* el espectador respira sobre espejos metálicos en los que aparecen retratos de personas anónimas de quienes momentáneamente se recupera la presencia.

Esta obra consiste en una instalación de una serie de discos colocados a la altura del

espectador, donde tanto este como las otras personas aparecen reflejadas simultáneamente en un momento dado.

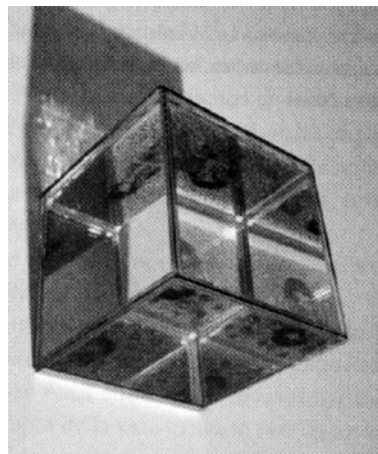


Imagen n.º 27: Óscar Muñoz. *Lacrimarios*, 2000-2001, cajas de vidrio, agua, polvo de carbón, lámparas halógenas, 20 x 20 x 20 cm.

Muñoz creó *Lacrimarios* basado en la historia real de una joven estudiante de arte que fue asesinada en el Chocó por un grupo paramilitar. Las cajas muestran la imagen de la niña, dibujada con polvo de carbón sobre el agua, que se refleja en los bordes de la cubeta y en las paredes de la sala de exposición.

El título de la instalación hace alusión a recipientes donde se depositaban lágrimas –comúnmente llamados lacrimarios o lacrimatorios–, encontrados en los antiguos sepulcros romanos.

En la obra de Muñoz, otra vez, entran en juego una serie de procesos físicos y ópticos (condensación, evaporación y proyecciones obtenidas a través de las variables climáticas propias de la sala y de la reflexión de luz), los cuales, sumados a la carga semántica de los materiales empleados en su trabajo – claramente asociados además a los elementos (tierra, aire, agua, fuego)–, y al transcurso e incidencia del factor tiempo en ellos, connotan distintos efectos y cargas emocionales sobre la imagen y su proceso de transformación.

Es interesante ver cómo la imagen logra reflejarse en la pared, por el tipo de luz que el artista usa.

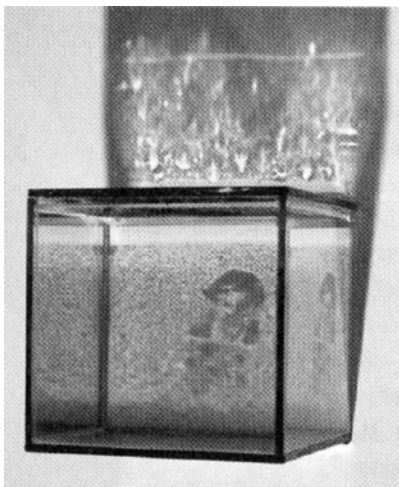


Imagen n.º 28: Óscar Muñoz. *Lacrimarios*, 2000-2001, cajas de vidrio, agua, polvo de carbón, lámparas halógenas, 20 x 20 x 20 cm.

*Re/trato* es una una videoinstalación donde Muñoz intenta infructuosamente hacer un autorretrato. Lo que me parece interesante de esta obra es que la imagen nunca logra completarse y usa elementos metafóricos, como una piedra como lienzo, y agua para dibujar. La imagen nunca llega a resolverse, porque según las condiciones atmosféricas, el agua con que se dibuja se seca menos o más rápido.

### ***Doris Salcedo (1958)***

*Huellas de lo humano/inhumano en objetos y espacios*

Un aporte importante de Doris Salcedo, que también trabaja con huellas y signos, es entender lo inhumano como humano. Los actos violentos también son humanos, porque provienen de los humanos.

Entre 1980-1990, ella comienza a trabajar con objetos e instalaciones. En algunas de sus obras, como *Atrabiliarios*, utiliza zapatos alusivos a víctimas del conflicto, rememorando el Holocausto judío. En *Conjunto de muebles sin título* utiliza, entre otros indicios significativos, fragmentos de ropa.

Como parte de este mismo conjunto hay un armario que tiene objetos incrustados tales como un hueso y una cremallera. Son objetos metafóricos, que nos llevan a preguntar sobre esos objetos, sobre el porqué de su estado, sobre lo que pudo haberles sucedido.

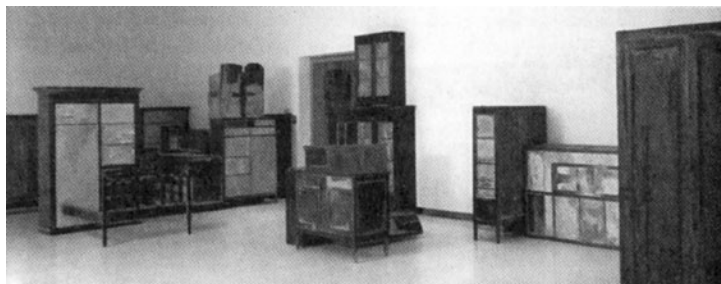


Imagen n.º 29: Doris Salcedo. Instalación de obras *Sin título*, 1989-1995, Carnegie International 1995.



Imagen n.º 30: Doris Salcedo. *Sin título*, 1998, madera, concreto y vidrio.

*Sin título* (1998) es otro objeto intervenido de esta misma serie, un armario, que la artista desarmó y volvió a construir; lo llenó de concreto y dejó piezas de ropa enterradas en el concreto. Todos son signos que nos llevan a preguntarnos el porqué de esa intervención.



Imagen n.º 31: Doris Salcedo. *Unland*, objeto primer plano: La túnica del huérfano, 1997, madera, tela, pelo, 80 x 245 x 98 cm.

*Unland* es una instalación compuesta por una serie de mesas partidas por la mitad y vueltas a articular, expuestas de tal manera que semejan una morgue. Ninguno de los objetos podría ya volver a usarse como mesa porque son realmente frágiles.

Dentro de esta serie hay una obra que se llama *La túnica del huérfano*, que incluye parte de una túnica, unida a la mesa con cabello humano.

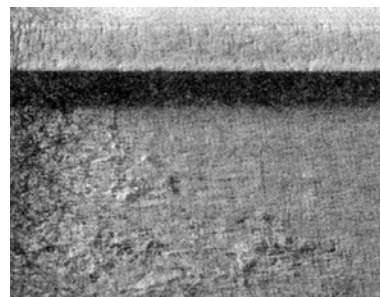


Imagen n.º 32: Doris Salcedo. *Unland*, objeto primer plano: La túnica del huérfano, 1997, madera, tela, pelo (detalle), 80 x 245 x 98 cm.



### *Clemencia Echeverri*

#### *Vestigios, gestos y clamores sin respuesta*

Uno de los aspectos más impactantes de esta obra son los gestos y los comportamientos, que nos llevan a preguntarnos sobre su significado y sus implicaciones en la sociedad en general.

Para *Versión libre*, la video-instalación que quiero discutir, Echeverri entrevistó a paramilitares y guerrilleros desmovilizados, con el fin de escuchar su versión sobre su participación en las actividades realizadas por los grupos a los que ellos pertenecían.

La tercera obra que quiero analizar es *Treno*, una video-instalación con sonido de dos o más proyecciones enfrentadas y de gran formato. *Treno* (canto fúnebre), de 14 minutos de duración, sumerge al espectador en el agua de un río cuadaloso (el Cauca) y los llamados sin respuesta a través de este.

Resumiendo, y regresando al tema inicial, todas estas obras que hemos visto son una realidad en sí misma; todas son sugerentes, evocativas, cuestionadoras, y nos hacen preguntarnos sobre nuestra realidad exterior e interior y sobre las causas de lo que encontramos como indicios en ellas.

### **Implicaciones del estudio. La obra vista como realidad histórica y social**

¿Cómo realizar una interpretación dentro del contexto colombiano específico o como obras que van más allá de ese contexto?

Podemos pensar que en los años ochenta se dan las siguientes condiciones:

- Generalización del conflicto.
- Deterioro (ideológico, económico, social, psicológico).
- Banalización (normalización económica, estructural, cultural).
- Represión, negociación, diálogos, transición.
- Condiciones del entorno visual (de los medios) y cultural en Colombia: sobre-estimulación y des-sensibilización. Debido a una permanente exposición de imágenes de hechos violentos, más que informar, hay un efecto de des-sensibilización, que hace “imposible construir una imagen significativa del terror” (Pilar Riaño).

Los artistas buscan comprender, por medio de imágenes que son indécimas, las condiciones que llevan a hacer posibles estas situaciones. ¿Cuáles son esas condiciones? ¿Qué implicaciones tienen esas situaciones en quienes las viven, como individuos y como sociedad?

Las imágenes invitan a una reflexión sobre las causas y posibles razones detrás de las situaciones a las que aluden las imágenes. Encontramos una relación entre gestos y comportamientos aceptados y estimulados socialmente, y des-sensibilización e indiferencia ante actos criminales y ante el sufrimiento. Cuando vemos en las obras de Muñoz o Salcedo las vidas congeladas, la dificultad de reconocerse y reconocer al otro,

son elementos que se relacionan con la vida de los sobrevivientes, con la necesidad de conmemoración y clausura.

Estos artistas me enseñaron a interpretar la violencia como un signo indéxico. Los actos violentos indican y nos llevan a cuestionarnos sobre por qué la sociedad permite estos actos. Es una forma de combatir la banalización del terror, ya que no se puede entender como un hecho normal, estructural, aceptado y como una forma de economía. La forma de combatir la banalización es a partir del cuestionamiento. En la medida en que cuestionamos, podemos concebir alternativas, porque si le encontramos respuestas al hecho de que sea posible que nuestra sociedad acepte este tipo de actos, podemos construir una sociedad diferente. Aunque las obras no tienen una función práctica, sí pueden contribuir a la transformación.

Paralelamente al contexto colombiano, los artistas se mueven en un ambiente visual influenciado por artistas nacionales e internacionales, lo que explica el tipo de lenguaje que usan. En el caso de González, hay todo un refinamiento del lenguaje moderno, desde los años cincuenta y sesenta, gracias a la obra de Picasso, el arte pop, a una forma diferente de ver y realizar la pintura, y al trabajo con los medios visuales.

Por otro lado, muchos artistas internacionales hacen énfasis en procesos y materiales como los que usan Salcedo y

Muñoz, los cuales tienen una carga simbólica y metafórica.

Otros artistas, entre los años sesenta y setenta empiezan a desarrollar el minimalismo, los performances, happenings, y a trabajar en espacios donde hay una interacción con el público; hay también una incorporación de nuevas tecnologías y una subversión de los medios, cuestionando el manejo de los mismos, lo que influenciaría a Muñoz y Echeverri.

También se da un cuestionamiento acerca de la fotografía y del video como documentos, que ya no son tan transparentes, sino manipulados por los medios de comunicación. Todo esto hace parte del contexto en el que se vuelve relevante un lenguaje indéxico.

¿Cuál es el valor de las obras para el contexto histórico específico? Son obras complejas que pueden interpretarse de muchas formas, que son ambiguas. Son obras complejas, que nos hacen preguntarnos sobre el tejido social, la ética humana, lo inhumano como parte de lo humano. En muchas obras hay conexiones con nuestro comportamiento como humanos.

Las obras cuestionan la existencia, la identidad y la memoria, proceso que no es válido solo para Colombia, sino un fenómeno internacional.

Volviendo a las imágenes como presencias indéxicas, en cuanto realidades plásticas que no tiene una función utilitaria, ni ilustrativa, pero que poseen un valor visualizador,

estructurador, reflexivo, crítico, sensibilizador: *¿pueden estas obras contribuir al proceso de reparación simbólica? ¿Cómo?*

## Intervenciones y preguntas de los asistentes

### Intervención n.º 1. Beatriz Eugenia Vallejo:

Para buscar un vínculo entre la reparación y el arte es importante aclarar lo siguiente: tenemos varios aspectos de la reparación para que sea integral, porque no solo es indemnización económica o patrimonial, sino que incluye otros matices y deberes del Estado.

La reparación incluye la restitución; la indemnización o compensación económica; la rehabilitación, acompañamiento médico y jurídico, y la garantía de no repetición, que es la garantía del Estado de no volver a permitir que los hechos victimizantes se repitan.

Lo que nos interesa acá es la garantía de satisfacción, cómo el arte es un objeto sugerente y transformador que sirve para hacer la reparación. El daño que sufre la víctima tiene dos caras, un daño tasable en dinero y otro daño que no es tan fácil de detectar, como los daños morales, psicológicos, el daño al proyecto de vida, a la integridad y a la salud.

A mi parecer, las reparaciones colectivas del daño al tejido social, que ha sido menos atendido, podrían ser muy viables por medio del arte. Hay una sentencia de Justicia y Paz que ya se refiere al daño colectivo: se trata del proceso de Justicia y Paz correspondiente a la

desmovilización del Bloque Montes de María y el Frente Canal del Dique.

Asimismo, en la Masacre de Bojayá también encontramos una herida en la comunidad que es prácticamente irreparable, debida, por ejemplo, al hecho de haber tenido que huir sin poder enterrar a los muertos, o de que hayan sido asesinados sus ancianos, los dueños de los saberes colectivos y de la identidad de la comunidad.

El hecho de que las sentencias identifiquen las reparaciones colectivas de carácter simbólico puede ser materia de transformación, y en ello el arte es bastante pertinente.

**Intervención n.º 2:** *¿Qué pasa con las obras artísticas y culturales de las víctimas? ¿Pueden estos hechos artísticos contribuir a la reparación?*

**Respuesta:** Esa es una pregunta fundamental dentro de las investigaciones que realizamos en la Universidad. Hemos construido una teoría en la cual creemos que existen tres fuentes posibles de creación artística. Por un lado tenemos los artistas, que ven el arte como una forma de indexación de la realidad; por otro lado, tenemos a las víctimas, que producen obras de arte como forma de resistencia, denuncia o catarsis; y, finalmente, el Estado, en punto de un proceso de reparación simbólica.

Lo ideal sería que los jueces tuviesen en cuenta los procesos de las víctimas, apoyando sus procesos, integrándolos y visibilizándolos. Pero las víctimas como tales no pueden

producir obras para repararse, porque eso es tarea del Estado.

**Intervención n.º 3:** La idea de reparación circula hoy bastante, como categoría administrativa y judicial. Puede que un artista termine reparando algo, aunque no tenga esa intención, o puede que un juez ordene una reparación simbólica por medio de una obra, y que no repare en realidad. Las obras no sirven para nada, y esa es la potencia de esas obras, que trabajan en otro sentido. Por ejemplo, la obra de Echeverri, que muestra la potencia del río, que además ha sido testigo de tantas masacres y ha sido el cementerio de tantos desaparecidos. El sonido de la obra, el grito que se oye, la persona pescando el pantalón, todo son signos indíexicos muy fuertes, aunque no transforme la realidad ni reparen algo.

Ahora estoy interesado en la obra de una fotógrafa, Erika Diettes. Tiene tres series, entre ellas, *Sudarios*, que son fotografías de mujeres sobrevivientes. Lo hermoso de esta serie es la contención del llanto. Esto es más reparativo que el mandato de un juez.

Otro ejercicio que hizo Erika fue una exposición llamada *Río Abajo*, donde ella les pidió a madres, hijas y esposas sobrevivientes ropa de sus seres asesinados, y realizó una exposición fotográfica de las prendas. Esta obra se expone en iglesias y no en museos, porque es una forma de velar a la persona que no está, por medio de las prendas que dejó. Esto también es indíexico. Incluso, al donar la ropa, aparece una comunidad de

mujeres sobrevivientes, lo que es sumamente significativo, porque permite superar el duelo mediante un llanto colectivo. En este caso nuevamente, no tenemos una orden judicial, ni es la intención primigenia del artista lograr esa superación.

**Intervención n.º 4:** Este tema que hoy tratan yo lo asocio mucho con la restauración de bienes y el acervo cultural. Desde mi carrera, los objetos se restauran porque es algo que se debe hacer, pero muchas personas no aceptan esto. Las personas a veces no entienden la restauración. Estoy hablando de la restauración de los años setenta; lo que se empezó a notar entonces fue la necesidad de ligar los conceptos legales, que obligaban a restaurar ciertas obras del patrimonio, con términos subjetivos que tienen que ver con lo simbólico, y con la manera como lo entienden ciertas comunidades.

La reparación, pese a ser estéticamente valiosa, debe tener en cuenta a quién va dirigida, así como a la comunidad y sus padecimientos.

**Intervención n.º 5:** Se trata de la importancia de diferenciar las apuestas de los artistas de los proyectos que usan herramientas artísticas para reparar, sanar, hacer memoria. Cada uno tiene unos objetivos diferentes. Unos involucran un proyecto con la comunidad, que comprende una parte más psicosocial, teatral, y otros involucran más el carácter estético del artista y su proceso, que busca otros fines.

**Intervención n.º 6:** La reparación no debe entenderse como tal, sino como un *proceso* de reparación; el arte le apuesta a la reparación, pero no es total. Porque una cosa es el proceso de las comunidades y otra es el proceso que tiene que ver con la memoria histórica. El proceso de reparación está vinculado a la jurídico, y a los procesos transicionales, pero está también vinculado a las garantías de no repetición y a la necesidad de contrarrestar el olvido. Los procesos de reparación pueden tener lugar desde otros aspectos, pero los procesos artísticos de la comunidad son procesos de construcción colectiva de memorias regionales. Una de las formas de evitar la violencia es contrarrestar el olvido.

Lo anterior está vinculado a la idea social, donde hay una postura política de los artistas, que hacen parte de la historia nacional y tienen una forma de controvertir las versiones oficiales. Porque finalmente la sociedad civil también debe intervenir, porque también es responsable del conflicto al ser permisiva.

**Intervención n.º 7:** Trabajo con víctimas del conflicto armado mediante el acompañamiento psicosocial. Mi trabajo se ha centrado en los municipios de Viotá y La Palma, que están priorizados en procesos de reparación por una sentencia de la Corte Constitucional. Las víctimas no son sujetos

pasivos, porque si el Estado no hace nada, ellos están resueltos a hacer algo donde deben seguir viviendo, y para ello a veces solo cuentan con su autorreparación. Las personas no puede esperar al Estado permaneciendo de manos cruzadas, deben dar muestras de resiliencia y ser actores activos de su propia reparación.

La reparación debe pasar por el Estado y los responsables, pero también es necesario que la víctima o sobreviviente sea un agente activo, para que se pueda superar esa condición de víctima.

Tanto el derecho como el arte y la violencia son creaciones culturales, por ello nos atraviesan y vinculan a todos.

**Intervención n.º 8:** Trabajo Social y artes escénicas. Veo un potencial grande en la comprensión de la indexación desde las obras corporales. Los cuerpos también se transforman, dan indicios de violencia o maltrato.

**Intervención n.º 9:** Aplaudo la interdisciplinariedad, y hago un llamado a que dentro de las facultades unamos esfuerzos para adelantar procesos terapéuticos con la comunidad por medio del arte. Es un tema multidisciplinario, que se puede trabajar desde los mandalas, la biodanza, la pintura en cuero. Debemos sumar esfuerzos, para identificar el problema y solucionarlo.

## Participantes

### Contacto

Adriana Camelo

Abogada

apcamelo@gmail.com

Adriana Ciudad

Artista visual

Adriana.ciudad@gmail.com

Adriana Ferrucho

Independiente

adrianaferrucho@gmail.com

Alejandra Bernal Castro

Unidad de Víctimas: Medidas de Satisfacción

Alejandra.bernal@unidadvictimas.gov.co

Alejandra Chávez

Independiente

alejacht@hotmail.com

Alejandro Santamaría

Universidad Externado de Colombia

alejandro.santamaria@uexternado.edu.co

Ana Catalina Orozco

Centro Nacional de Memoria Histórica

Catalina.orozco@centrodememoriahistorica.gov.co

Ana Helena Abello

Universidad Externado de Colombia

annie\_abello@hotmail.com

Ana María González Valencia

Universidad del Rosario

anamagva@hotmail.com

Ana Sofía Marmor Orjuela

Universidad Externado de Colombia

Zipc-1708@hotmail.com

Anayatzin Ramírez

Universidad de los Andes

a.ramirez337@uniandes.edu.co

Andrea Camila Barrios Díaz

Universidad Javeriana

ltis9232@gmail.com

Andrea Hincapié Sánchez

Universidad Externado de Colombia

Andreahincapie14@hotmail.com

Andrea Martínez

Investigadora

martinacandre@hotmail.com

Ángela María Mejía

Museo de la Independencia

amejia@mincultura.gov.co

Angélica Pineda

Fundación Tejidos del Viento

anpinedasilva@hotmail.com

Angélica Falla Falla

Unidad de Víctimas

Angelica.falla@unidadvictimas.gov.co

Arthur Alejandro Osma  
Fundación Tierra Nativa  
Alejandro.osma@fundaciontierranativa.org

Beatriz Álvarez  
INCODER  
malvarez@incoder.gov.co

Bibiana Chiquillo  
Universidad Externado de Colombia  
bibianachiquillo@gmail.com

Boris Alejandro Hurtado  
Independiente  
Boris\_gnr93@hotmail.com

Camila Torres Mafiol  
Universidad Externado de Colombia  
Camy0308@hotmail.com

Camilo González  
Director, Centro de Memoria Paz y Reconciliación  
camilogonzalezposso@gmail.com

Camilo Pérez  
Realizador independiente  
camilopepino@gmail.com

Carlos Cárdenas Ángel  
OIM-Centro Nacional de Memoria Histórica  
Charli.cardenas@gmail.com

Carlos Alberto Ramírez Amaya  
Artista visual  
Gestor cultural y audiovisual  
Alberto\_1165@yahoo.com

Carolina Llano  
Universidad Externado de Colombia  
carolina.llano@uexternado.edu.co

Carolina Vergel  
Universidad Externado de Colombia  
carolina.vergel@uexternado.edu.co

Catalina Bateman V.  
Fundación Gavia  
catabate@msn.com

Catalina Villamizar  
Artista plástica  
catalinavillamizar@hotmail.com

César Muñoz  
ASFADESS  
cesaraugusmunoz@gmail.com

Cindy Johana Rodríguez  
Universidad Nacional de Colombia  
Cindyrodriguez3101@gmail.com

Clara Palau  
Fortuny  
clarapalau@yahoo.es

Claudia Barragán  
Productora Ocho y Medio  
alonepatrick@gmail.com

Claudia Chacón  
Universidad Jorge Tadeo Lozano  
Claudiachacon2006@hotmail.com

Claudia Quiceno  
Independiente  
quicenoc@hotmail.com

Cristian Esteban Páez  
Universidad Javeriana  
cristianepch@hotmail.com

Cristina Figueroa  
Universidad Jorge Tadeo Lozano  
pratua@gmail.com

Cristina Gil  
Universidad Externado de Colombia  
Crigil1948@hotmail.com

Constanza Ramírez  
Asociación Otras Voces  
constanza.ramirez.molano@gmail.com

Daniel Bello Vargas  
Universidad Externado de Colombia  
Daniel.bello.v@hotmail.com

Daniel Millares  
Misión de Apoyo al Proceso de Paz MAPP/OEA  
dmillares@mapp-oea.org

Daniel Monso Q.  
Independiente  
Daquirama2@gmail.com

Diana Patricia Tovar M.  
Independiente  
dianatovarm@gmail.com

Diana Boada  
Universidad de los Andes  
dianakro@gmail.com

Diana Castellanos  
Centro Nacional de Memoria Histórica  
Dianaco44@yahoo.com

Diana González  
Independiente  
diana@sliminal.org

Diana Sofía Ramos  
Universidad Externado de Colombia  
dicanta@hotmail.com  
Diana.ramos.2@gmail.com

Diana Patricia Tovar Muñoz  
Artista  
dianatovarm@gmail.com

Diego Arturo Gueso Ramos  
Independiente  
Diego.gueso@gmail.com

Diego Felipe Ostos Casas  
Universidad Nacional de Colombia  
dfostosc@unal.edu.co

Eliana Salazar Moreno  
Consultora OIM Organización Int. Mig.  
mutabile@hotmail.com

Elkin Rubiano  
Universidad Jorge Tadeo Lozano  
Elkin.rubiano@utadeo.edu.co



Ernesto Falla

Dirección de Relaciones Internacionales-Alcaldía  
efallad@alcaldiabogota.gov.co

Hunzahua Vargas

Centro Nacional de Memoria Histórica  
Hunza.vargas@gmail.com

Fany Kuiru

Abogada, indígena del pueblo Uitoto  
fkuiru@gmail.com

Ingrid Pamela González Paredes

Universidad Externado de Colombia  
Ingrid.gomez01@est.uexternado.edu.co

Francisco Javier Muñoz

Universidad Pedagógica Nacional  
imagineurek@gmail.com

Jaime A. Chaves S.

Fundación Tierra Nativa  
Andres.chaves@fundaciontierranativa.org

Germán Farieta S.

ESAP/Universidad Externado  
germanfarieta@hotmail.com

Jhair Rico Carvajal

Defensoría del Pueblo  
edrico@defensoria.gov.co

Gloria Vargas Tisnes

Universidad Externado de Colombia  
gmvati@yahoo.com.mx

Jimena Sierra

Universidad del Rosario  
jimenasierra@gmail.com

Harold Ramírez S.

Independiente  
Harold.ramirezsalazar@gmail.com

Juan Manuel Echavarría

Artista  
juanm.echavarria@gmail.com

Héctor Díaz T.

Unidad de Víctimas  
Hectordiaz250c@gmail.com

Juan Federico Giraldo

CCJ  
Juan.federicog@gmail.com

Héctor David García

Universidad Distrital  
etermizador@gmail.com

Juan Manuel Burtillo

Comisión Colombiana de Juristas  
juanmb@coljuristas.org

Héctor Peñaranda Carrillo

ASH  
Raveoa307@hotmail.com

Juan Pablo Centeno

Universidad Externado de Colombia  
juan.centeno@est.uexternado.edu.co

Juan Pablo Vera  
Rutgers University  
juanvera@eden.rutgers.edu

Juan Pablo Vera Lugo  
Unidad de Víctimas  
Juan.vera@unidadvictimas.gov.co

Juanita Gómez  
Universidad Externado de Colombia  
Juanita.gomez01@est.uexternado.edu.co

Julián Facundo  
Corporación Descontamina  
rinaudopacundo@descontamina.org

Julián Mejía Villa  
Universidad Nacional de Colombia  
Patano108@gmail.com

Juliana Parra Moreno  
Universidad Externado de Colombia  
Juliana.parra02@est.uexternado.edu.co

Julio Taborda Ocampo  
ESAP  
Marco.taborda903@esap.gov.co

Laura Marcela Buitrago Bravo  
Independiente  
laurabuitragoramirez@hotmail.com

Laura Galeano  
Universidad Externado de Colombia  
Lauritac92@gmail.com

Laura Oliveros  
Independiente  
laura@entreojos.com

Laura Cristina Usme Monje  
Universidad Externado de Colombia  
laurac.usmem@gmail.com

Liliana Ávila  
Abogada, Comisión Intereclesial de Justicia y Paz  
lilianaandreaavila@gmail.com

Lina María Botero  
Universidad Externado de Colombia  
Linabotero81@hotmail.com

Lina Moreno  
Misión de Apoyo al Proceso de Paz MAPP/OEA  
linamoreno@mapp-oea.org

Linda Katherine  
Secretaría de Gobierno  
ktkate@hotmail.es

Lisa Nasa  
Click  
lisa@clickarte.co

Lorena Guerrero Cuan  
Universidad Javeriana  
Cindy.guerrero@javeriana.edu.co

Lucas Ospina  
Director departamento de arte, Universidad  
de los Andes  
luospina@uniandes.edu.co

Lucía Cardona Montoya  
 Universidad Externado de Colombia  
 luciacionam@gmail.com

Luis Eslava  
 Profesor investigador Universidad Kent, Melbourne  
 y Universidad Externado  
 leslava@unimelb.edu.au

Luisa Franco  
 Independiente  
 luisa.franco.s@gmail.com

Luisa Fda. Isidro Herrera  
 CNMH  
 luisafdaisidro@gmail.com

Luz Faridy García  
 Productora Ocho y Medio  
 Luzfa16@gmail.com

Luz María Rodríguez  
 Colegio Manuel Cepeda Vargas  
 Luzmaro13@yahoo.es

Marcela Gutiérrez  
 CIPC  
 margutq@yahoo.com.ar

Marco Tulio Taborda Ocampo  
 ESAP  
 marcotuliotaborda@gmail.com

María José Almarales  
 Antropóloga  
 Manfa10@gmail.com  
 malmarales@mincultura.gov.co

María Clara Arias  
 Museo de Bogotá  
 arias0clara@gmail.com

María Castañeda  
 CODEMA  
 mariohecorog@yahoo.com.co

María del Rosario Echeverry  
 Esteta y artista plástica  
 madelro@yahoo.com

María Fernanda Gaona M.  
 Universidad Externado de Colombia  
 Maria.gaonam@hotmail.es

María Fernanda Henao  
 Universidad Distrital  
 Mariahenao76690@gmail.com

María Gundestrup-Larsen  
 Independiente  
 maria.gundestrup@gmail.com

María Malagón  
 Profesora, Savannah College  
 mariramalagon@gmail.com

María Isabel Martínez Bravo  
 Independiente  
 isabelmartinezbravo@gmail.com

María Camila Medina García  
 Universidad Externado de Colombia  
 Camimedina94@gmail.com

María Camila Moreno  
Universidad Externado de Colombia  
Ma.camilamg@gmail.com

María Alejandra Osorio  
Universidad Externado de Colombia  
Maleja.0926@gmail.com

María Inés Palacios  
INCODER  
Mpalacios40@hotmail.com

María Elisa Pinto García  
Fundación Prolongar  
mepinto@fundacionprolongar.org

María Alejandra Sierra  
Independiente  
Ma.sierra@uniandes.edu.co

María Fernanda Téllez Téllez  
Universidad Externado de Colombia  
María.tellez@uexternado.edu.co

María Fernanda Zambrano  
Universidad Externado de Colombia  
m.zambranog91@hotmail.com

Mario Andrés Hernández  
Independiente  
Marion-el@hotmail.com

Martha Lucía Acero  
Universidad Jorge Tadeo Lozano  
mlacero@etb.net.co

Martha Lucía Castro Ramos  
Artista  
Malu.ml.malu@gmail.com

Mónica Isabel Almanza  
Universidad de los Andes  
mi.almanza1135@uniandes.edu.co

Myriam Zuleta  
Independiente  
Myriamzuleta2@yahoo.com

Nancy Heredia  
Corporación de Arte  
Nancyheredia5@gmail.com

Néstor Osuna Patiño  
Universidad Externado de Colombia  
Nestor.osuna@uexternado.edu.co

Nicolás Montero  
Actor  
nmmotoma@gmail.com

Nini Johanna Mendoza  
Universidad Externado de Colombia  
Ninijohana\_colombia@hotmail.com

Nubia Nelly Plazas  
Unión Patriótica  
Plazas\_nubia@hotmail.com

Nubia Ramírez R.  
Universidad Externado de Colombia  
Nubia.ramirez@uexternado.edu.co

Oriellys Simanca  
Centro Nacional de Memoria Histórica  
Orielly.simanca@centrodememoriahistorica.gov.co

Óscar H. Franco S.  
Universidad Javeriana  
oscarhernanfranco@gmail.com

Óscar Moreno  
Universidad Jorge Tadeo Lozano  
Oscar.moreno@utadeo.edu.co

Patricia Barrera  
Centro Nacional de Memoria Histórica  
Patricia.barrera@centrodememoriahistorica.gov.co

Patricia Martínez  
Comité Operativo Local de Mujer y Género  
jimenezpato@yahoo.com

Paul Torres  
Defensoría del Pueblo  
paultorresrincon@gmail.com

Paula Andrea Flórez  
SED  
pintartelcuerpo@yahoo.es

Paola Andrea Gómez García  
Ministerio de Cultura  
paolagomezgarcia@gmail.com

Paula Malik  
Artista  
paulamalik@hotmail.com

Renata Serna Hosie  
Fundación Prolongar/Danza Común  
renatahosie@gmail.com

Ricardo Gómez  
Deproyectos  
Iricardogomez@gmail.com

Sandra Ruiz Velásquez  
Ministerio de Cultura  
sruiz@mincultura.gov.co

Sebastián E. Gaitán  
Universidad Externado de Colombia  
Sebastian.gaitan@uexternado.est.edu.co

Sebastián González  
Unión Patriótica  
upbolivariana@gmail.com

Silvia Camila Prías  
Universidad Javeriana  
Cami0\_2@hotmail.com

Valeria Orozco  
Universidad Javeriana  
Castiblanco.valeria@gmail.com

Viviana Chará  
INCODER  
vicharanino@gmail.com

Wilber Solarte Armaza  
Universidad Jorge Tadeo Lozano  
wilbersolartetecomaza@gmail.com

Yuri Eduardo García Vargas  
Universidad Militar  
yurigarci@hotmail.com



Editado por el Departamento de Publicaciones  
de la Universidad Externado de Colombia  
en mayo de 2016

Se compuso en caracteres Helvetica Neue de 10 puntos  
y se imprimió sobre propalmate de 115 gramos  
Bogotá (Colombia)

*Post tenebras spero lucem*



A large, white relief sculpture on a wall. The central figure is a man with a beard and a cap, wearing a tunic. To his right is a scale of justice. To his left is a dove. The background is a textured, light-colored wall.

# A DERECHO CULTURA E