



El lenguaje artístico como dinamizador de la memoria histórica¹

William L. Perdomo-Vanegas²; Leidy Y. López-Pineda³

Recibido: 21 de septiembre de 2020 / Aceptado: 22 de marzo de 2021

Resumen. Este artículo es producto de la investigación titulada “Lenguajes artísticos como estrategia didáctica para la reconstrucción de la memoria histórica del conflicto armado en San Martín”, que se desarrolló entre 2019 y 2020 y fue financiada por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación – MinCiencias. El proyecto surgió de la necesidad de reconstruir el pasado mediante la participación de las víctimas del conflicto armado en la región del Meta (Colombia), desde un enfoque diferencial y una perspectiva plural e inclusiva, que contribuyó a la visibilización de las diversas afectaciones de las víctimas por medio de la implementación de espacios de creación artística. En ese sentido, el presente artículo tiene como objetivo analizar las acciones de memoria, relacionadas con la producción artística y cultural, que contribuyeron a la participación ciudadana en el marco del proyecto mencionado previamente. Este inicia con una contextualización sobre el conflicto armado en la región de San Martín, continúa con una fundamentación conceptual sobre la memoria y la historia, culmina con los resultados de la intervención en la comunidad para contribuir a la reparación simbólica de las víctimas.

Palabras clave: Memoria; historia; artes; conflicto; enfoque diferencial.

[en] Artistic language as a dynamizer for historical memory

Abstract. This paper is the product of the research entitled “Audiovisual narratives as a didactic strategy for the reconstruction of the historical memory of the armed conflict in San Martín”, during 2019 and 2020 and it was financed by the Ministry of Science, Technology and Innovation – MinCiencias. The research began from the need to reconstruct the past through the participation of the victims of the armed conflict in the region del Meta (Colombia), based in a differential focus and a plural and inclusive perspective, which contributed to the visibility of the various effects of the victims, through implementation of some artistic creation spaces. Then, this paper aims to analyze the memory actions, related to artistic and cultural production, that contributed to citizen participation in the framework of the aforementioned project. This begins with a contextualization of the armed conflict in the San Martín region, continues with a conceptual foundation on memory and history and ends with the results of the intervention in the community to contribute to the symbolic reparation of the victims.

Keywords: Memory; history; arts; conflict; teaching; differential focus.

¹ Se reconoce el financiamiento de este proyecto por parte del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación - MinCiencias, en el marco de la convocatoria Conectando Conocimiento 2019

² Corporación Universitaria Minuto de Dios (Colombia)
E-mail: wperdomo32@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3979-7235>

³ Universidad Nacional de Colombia (Colombia)
E-mail: llopezpi30@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9708-9088>

Sumario: 1. Introducción. 2. En torno a la memoria histórica. 3. Hacia un método de análisis de las acciones de memoria. 4. Convergencia de voces en San Martín. Una apuesta de trabajo colaborativo. 5. Producción artística y cultural como espacio construcción de memoria colectiva. 6. A modo de conclusión sobre el lenguaje artístico como estrategia para la participación ciudadana. Referencias.

Cómo citar: Perdomo-Vanegas, W.L.; López-Pineda, L.Y. (2021) El lenguaje artístico como dinamizador de la memoria histórica. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(4), 1273-1290.

1. Introducción

El conflicto armado interno en Colombia ha tenido un historial de desarrollo desde hace décadas. El país, desde los años cuarenta, ha sido epicentro de fenómenos violentos altamente complejos, con una constante multicausal en el que las motivaciones políticas, sociales y económicas son cambiantes (Medina, 2009; Molano, 2015). Las distintas regiones que conforman la nación han sido testigo de conflictos y de hechos bélicos entre el Estado y los grupos militares disidentes de la ley. En este marco, la región de la Orinoquía ha sufrido de forma directa la violencia, al ser una zona en donde se concentró alta presencia de grupos armados como las FARC-EP, quienes vieron en el departamento del Meta un territorio propicio para la conexión entre el centro andino y el oriente del país.

Particularmente, la zona del Ariari ha sido un sector importante para que los grupos subversivos expandan su accionar y logren cercanía con la capital del país. En este territorio se encuentra ubicado el municipio de San Martín de los Llanos, este lugar alberga una comunidad heterogénea (en cuanto a sus condiciones etarias, sociales y de género) en su mayoría rural, que ha sido afectada por el conflicto armado y su incidencia en el control territorial. Aunque esta población ha vivido de cerca acciones de violencia como la intimidación, las muertes, los desplazamientos forzados, las desapariciones, las torturas, las masacres, entre otras atrocidades, ha contado con pocas posibilidades de divulgar o representar sus propias experiencias. En otras palabras, ha tenido una limitada agencia en el seguimiento a la implementación de los acuerdos logrados entre las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – FARC-EP y el gobierno nacional (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014).

En esa medida, el proyecto “Lenguajes artísticos como estrategia didáctica para la reconstrucción de la memoria histórica del conflicto armado desde el enfoque diferencial en San Martín” buscó crear un espacio de testimonio y reconciliación desde las artes, que contribuyese a la participación de la comunidad en la construcción de su propia memoria. Desde esta perspectiva, este artículo surge con el propósito de socializar los resultados de dicha investigación y analizar las acciones de memoria, basadas en la producción artística y cultural, que fomentaron la participación ciudadana para la reflexión sobre los fenómenos sociales enmarcados en el conflicto armado.

Estas acciones se llevaron a cabo con adultos, adultos mayores, jóvenes y una comunidad indígena de la región de San Martín (Meta) con el fin de propiciar un ambiente para la reconciliación y la transformación de sus experiencias de violencia, mientras aprendían sobre la creación de manifestaciones artísticas. Por lo tanto, este texto busca responder al siguiente interrogante: ¿de qué manera los espacios de

participación ciudadana y de producción artística contribuyen a la reconstrucción de la memoria histórica y a la reparación simbólica de un conflicto armado?

En su estructura, el artículo inicia creando un diálogo conceptual entre memoria e historia, posteriormente sustenta el trabajo realizado desde el enfoque diferencial para fomentar la participación ciudadana; y finaliza con el análisis de las acciones llevadas a cabo con la comunidad, en torno a la reconstrucción de la memoria histórica, desde la creación de un espacio colectivo y artístico.

2. Usos del pasado: En torno a la memoria histórica

La memoria se puede definir como la capacidad de recordar los hechos vividos en el pasado, sean propios o no; al respecto, José María Ruiz-Vargas afirma que la memoria permite crear identidades que son primordiales para evaluar las acciones y proyectar el futuro. Para este autor la memoria tiene tres funciones. En primer lugar, busca la comprensión propia de cada individuo: lo que supone la construcción de un yo individual (el núcleo de la identidad personal) y el mantenimiento de su integridad y continuidad a lo largo de la vida. De ahí que se hable de una función relativa al yo. En segunda medida, convoca a la generación o provocación de la empatía, en cada uno de los implicados y en los que escuchan la historia; por lo que se habla de una función social o comunicativa. Por último, tiene como función la planificación de las conductas del presente y del futuro; lo que apunta a una función directiva (2008, p. 65).

Investigadores como Elizabeth Jelin (2012) comparten el postulado anterior, para Jelin la memoria se entiende como un proceso activo de construcción simbólica de sentidos sobre el pasado en el que se articulan las necesidades del presente y se proyectan las expectativas. Abordar las memorias, considera Jelin (2012), “involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas” (p. 51).

En consecuencia, la memoria es un sustento individual y comunal de la historia para recopilar los relatos o acontecimientos que, por lo general, exaltan a un grupo social (como un género, un grupo político, una comunidad marginada, una etnia, una región o un grupo lingüístico) (Toynbee, 1986). No obstante, en ocasiones, esas narraciones sobre el pasado logran delimitar los hechos reales para dejar a un lado parte de la historia y la de los actores que no tenían ningún poder o estatus social. En esa medida, la construcción de la memoria se convierte en un campo complejo donde convergen la reconciliación, la desigualdad y la exclusión social (Toynbee, 1986). La manera en que cada persona construye sus recuerdos es distinta y conlleva a evaluar moral y emocionalmente los acontecimientos del pasado; sin embargo, desde su percepción enjuicia las acciones de los demás actores en disputa, lo que produce una pluralidad de voces que, ocasionalmente, desdibuja la historia. Por lo tanto, este proceso debe, en primera instancia, convocar a visibilizar las voces de las víctimas por medio de un ejercicio individual, para después confrontar las voces de los individuos afectados e involucrados en dichos procesos y crear una memoria colectiva. Así se define la construcción de la memoria histórica como un acto político y una práctica social.

Lo anterior convoca a una confusión entre lo que se ha denominado memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica. Para Halbwachs, la memoria histórica se centra en la reconstrucción de los hechos provistos por el presente en el marco social y proyectado hacia el pasado reinventado. La memoria colectiva es la que reestructura el pasado, estos recuerdos se remiten a la experiencia que un grupo puede heredar a un individuo o a otro grupo de individuos para ser socializada. De otro lado, se encuentra la memoria individual, que es una condición suficiente para llamar al reconocimiento de los recuerdos y se concentra en lo personal y se ayuda de otras dinámicas (Halbwachs, 2004, p. 26).

Los tres tipos de memoria se configuran a partir de las experiencias vividas, lo que Lucien Goldmann denomina estructuras significativas, estas experiencias conforman la visión de mundo que comparte un grupo social respecto a cualquier cambio en la comunidad. Para este autor “las estructuras significativas tienen un orden social. El grupo social elabora los elementos constitutivos de esta visión cuando intenta modificar una situación dada en un sentido favorable o desfavorable a sus aspiraciones” (Goldmann, 1968, p. 132). La propuesta de Goldmann se puede considerar como un instrumento que contribuye a la construcción de la memoria histórica, en la medida en que sirve como recurso para descubrir los esquemas mentales que regulan la conciencia colectiva de un grupo social (1968, p. 435). Esta conciencia se estructura a partir de las experiencias del mismo grupo.

En este sentido, la aportación de Goldmann coincide con la noción de experiencia desarrollada por E. P. Thompson. Para este último, todo proceso de construcción de la memoria tiene una estrecha relación con la experiencia, en sus dos momentos específicos: la experiencia vivida y la experiencia percibida. La primera se relaciona con los acontecimientos históricos que los sujetos y los grupos sociales han asimilado en sus dinámicas cotidianas, lo que contribuye en la configuración de su visión de mundo. De otro lado, la experiencia percibida se centra en los hechos históricos que los grupos sociales y los individuos han conocido gracias a los discursos religiosos y políticos divulgados por los medios, lo que se considera como la *experiencia* (Thompson, 1981, pp. 16-20).

La experiencia surge “espontáneamente” en el ser social, lo hace debido a que los sujetos razonan y reflexionan lo ocurrido personal o colectivamente, ya que “dentro del ser social se produce una serie de cambios que dan lugar a la experiencia transformada; dicha experiencia produce presiones sobre la conciencia social, generando nuevos y mejores cuestionamientos” (Thompson, 1981, p. 18). No obstante, la construcción de la memoria histórica no se puede limitar a las experiencias personales, esta debe priorizar los hechos concretos que ha experimentado una comunidad. La experiencia adquiere importancia en este tipo de procesos, siempre y cuando exalte lo que se recuerda y no se restrinja al sujeto que lo hace.

Al respecto, Paul Ricoeur afirma que al momento de reconstruir la memoria se presentan dos interrogantes, el primero es ¿Qué se recuerda?, el segundo es ¿De quién es la memoria? El mismo autor se inclina por resolver la primera pregunta, debido a que esta se acerca a la memoria colectiva. A este proceso, Ricoeur lo denomina *Fenomenología de la memoria*, que consiste en el acto de la conservación y el recuerdo de lo que ha ocurrido, en vez de la psicología, la emotividad o biografía del evocador (2010, pp. 125-130). Con esto, Ricoeur propone una búsqueda de los hechos para aproximarse a la verdad; para él, la construcción de la memoria y de la historia no es un proceso que deba acercarse a quién recuerda, puesto que entre el

propósito de definir quién recuerda y el que se recuerda hay un recorrido muy largo, esta distancia se denomina *cómo* se recuerda.

En este *cómo* interviene la narración, así lo afirma el autor, puesto que “configurar el pasado narrativamente es algo inherente a nuestra comprensión del mismo como pasado humano, cualquier otra configuración lo convertiría en algo extraño” (Ricoeur, 2010, p. 72). Desde esa misma perspectiva, Hayden White destaca el valor de la narrativa en la representación de la realidad, este autor prioriza el contexto sobre el texto para ofrecer una explicación histórico-contingente de la asociación entre el conocimiento del pasado y su expresión en forma narrativa, asociación que él llama “narrativización” (2003, p. 27). En concreto, White afirma que “[el] valor atribuido a la narratividad en la representación de los acontecimientos surge del deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de vida que es y solo puede ser imaginaria” (2003, p. 28). Así, la narrativa histórica comprueba la capacidad de las ficciones para construir los relatos de los hechos del pasado. Por lo tanto, White y Ricoeur concuerdan en que el referente último de la historia es la configuración de las experiencias vividas y las reglas de esta configuración son simbólicas o literarias.

De otro lado, esta configuración se materializa en los lugares de memoria, estos se entienden como “toda unidad significativa de orden material o ideal, de la cual la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un elemento simbólico del patrimonio memorial de cualquier comunidad” (citado por Allier 2008, p. 88 y por Trachana, A.; Şerbănoiu, I., 2020, p. 604). Estos lugares se identifican como espacios públicos en donde convergen las posturas ideológicas de los sujetos sociales; por lo tanto, son entornos idóneos para la construcción colectiva de la memoria. Al respecto, Trachana y Şerbănoiu afirman que “por su materialidad, estabilidad y fijación, el espacio es un dispositivo al cual se recurre para marcar en él la memoria” (2020, p. 604). En consecuencia, como afirma Halbwachs, el espacio es un dispositivo de rememoración que dialoga con el tiempo.

Por consiguiente, para contribuir a la reconstrucción de la memoria histórica, se deben pensar espacios que permitan el trabajo colectivo desde una perspectiva plural e inclusiva, puesto que es relevante reconocer que todo conflicto social afecta de distinta manera a mujeres, niños, jóvenes, hombres y adultos mayores. Por lo tanto, las acciones de memoria deben reconocer la diversidad de los grupos poblacionales desde sus experiencias y sus propias vivencias, no desde el ser, para protegerlos y promover políticas públicas que respeten su identidad.

En definitiva, la conjugación de la memoria individual con la colectiva como ejes fundantes de una narrativa histórica soporta la construcción de la memoria del pasado, con el fin de darle un espacio inclusivo (un lugar de memoria) a las voces de los actores y víctimas del conflicto, además de contribuir a una reparación simbólica desde el enfoque diferencial.

3. Hacia un método de análisis de las acciones de memoria

El proyecto que motiva este artículo fundamentó su metodología en la investigación social, en relación con la investigación-creación y el enfoque diferencial, debido a que desde esta triada se contribuye a la transformación de las prácticas sociales y artísticas, procurando a la vez una mejor comprensión de estas. Este método promueve

la articulación de manera permanente entre los investigadores y los participantes con el propósito de convertir en protagonista del proceso a la comunidad, además atiende las disputas por el reconocimiento de grupos, sujetos y comunidades que durante años han visto subalternizadas sus agencias y sus prácticas.

Respecto al enfoque diferencial, en Colombia, el Registro Único de Víctimas es la unidad estatal que identifica los eventos y las víctimas del conflicto armado, lo hace diferenciando los tipos de acciones y las características de las víctimas en relación con su edad, identidad y grupo social (Unidad para atención y reparación integral de las víctimas, 2014). En esa misma línea, el Centro Nacional de Memoria Histórica - CNMH, con el ánimo de dignificar y proteger a las víctimas de cualquier conflicto, regula las acciones de memoria en relación con la implementación del enfoque diferencial, que está establecido en la Ley de Víctimas (Ley 1448 de 2011, art. 13).

Frente a lo anterior, la Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos de la Organización de Naciones Unidas afirma que este es, al mismo tiempo, un método de análisis y un plan de acción. En esa medida, el enfoque diferencial contribuye a hacer visibles las distintas formas discriminatorias en contra de ciertos grupos sociales y, además, permite enfatizar en la protección de los derechos de la población a partir de los resultados de los análisis realizados (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014, p. 39). Por consiguiente, la implementación de las acciones de memoria debe responder a los siguientes enfoques, no solo para su ejecución, sino también como método de análisis que permita develar el impacto que generan dichas acciones en la comunidad.

El enfoque de género convoca a desarrollar actividades que fomenten la construcción de la memoria identificando claramente, y por separado, la influencia de la guerra en hombres, mujeres y personas de distinto género. Esta distinción contribuye a diferenciar las distintas percepciones de los diversos agentes que participaron directa o indirectamente en el conflicto, puesto que “tanto los actores armados como la militarización de la vida social son agentes de la construcción y promoción de ciertas formas de masculinidad y feminidad, a través de lenguajes, códigos de conducta y sanciones” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014, p. 40).

El enfoque diferencial étnico se relaciona con la diversidad étnica y cultural, que se manifiesta en la singularidad y en la pluralidad de las identidades que caracterizan los grupos sociales. Desde este punto se puede considerar el Convenio 169 sobre Pueblos indígenas y Tribales en países independientes de la Organización Internacional del Trabajo - OIT (27 de junio 1989). Este convenio reconoce “el derecho de los pueblos indígenas a mantener y fortalecer sus culturas, formas de vida e instituciones propias, y su derecho a participar de manera efectiva en las decisiones que les afectan” (Organización Internacional del Trabajo - OIT, 2014, p. 8). En ese marco, para el CNMH “el reconocimiento de los principios orientadores de los derechos para los pueblos étnicos, en relación con su identidad, territorio, cultura y autonomía contribuye a la inclusión y al trabajo colectivo en las acciones de memoria” (2014, p. 40), así la comprensión de la noción de territorio y la relación entre comunidad-territorio-territorialidad permite tener una visión más coherente de los hechos del pasado.

El enfoque diferencial de niños, niñas, jóvenes y adolescentes se sustenta en el artículo 44 de la Constitución Política, en el que se reconoce el impacto, los

daños, las afectaciones y las situaciones diferenciales a las cuales se ven expuestos los niños, las niñas y los adolescentes como consecuencia del conflicto armado. Esta perspectiva parte de la reflexión sobre la ausencia y desprotección de múltiples derechos fundamentales para los menores de edad en el marco del conflicto. Por tal razón, es pertinente propiciar espacios participativos y pedagógicos para que los niños, niñas y adolescentes “fortalezcan sus competencias ciudadanas, habilidades comunicativas, de resolución de conflictos de manera no violenta, así como el respeto por la pluralidad, la diversidad de género y la libertad de opinión” (Centro Nacional de Memoria histórica, 2014, p. 44).

De acuerdo con el CNMH, el **enfoque diferencial de discapacidad** se sustenta en dos propósitos concretos; en primer lugar, se busca que las acciones de memoria vinculen a toda la comunidad, sin exclusiones por sus condiciones físicas, sensoriales, cognitivas o psicosociales; en segundo lugar, se pretende que estas acciones evidencien las distintas relaciones existentes entre la discapacidad y el conflicto. En esa medida, es relevante que toda línea de acción en torno a la memoria indague por “cómo las personas con discapacidad vivieron y viven de manera diferenciada la violencia; cuáles son sus afectaciones particulares; cómo han participado y participan de procesos de resistencia, de reconstrucción de tejido social y ejercicios de memoria” (Centro Nacional de Memoria histórica, 2014, p. 44).

El trabajo desde el **enfoque diferencial de envejecimiento y vejez** adquiere importancia, en la medida que se pueden crear estrategias de socialización y participación que vinculen a las personas que más conocimiento tienen sobre los procesos relacionados con el conflicto armado (adultos mayores de 60 años). En este sentido, se debe entender que el “envejecimiento es un proceso que inicia con el nacimiento y la vejez es parte del curso vital, y no por ser la última etapa de la vida, es menos importante o productiva” (Centro Nacional de Memoria histórica, 2014, p. 47); es decir, que en la vejez se puede ser una persona activa, propositiva y creativa.

Por consiguiente, la implementación del enfoque diferencial como método de análisis, además de posibilitar la creación de espacios donde los sujetos sociales aportan con sus experiencias a la reparación simbólica, permite identificar en qué medida se contribuye a la dignificación de las víctimas y a la construcción colectiva de la memoria. De otro lado, fomenta la socialización de perspectivas positivas de manera diferenciada e inclusiva, con las que se visibilizan las verdaderas habilidades de estas personas y sus aportaciones a la comunidad.

4. Convergencia de voces en San Martín. Una apuesta de trabajo colaborativo

Como se mencionó en líneas anteriores, el proyecto centró sus acciones en un contexto de ruralidad en el municipio de San Martín, en la región del Ariari, occidente de Colombia. Una zona afectada por la violencia y con altas demandas de presencia estatal. San Martín está localizado a 67 km de la capital del departamento del Meta, cuenta con una población aproximada de 24.670 habitantes y 27 veredas que se dedican principalmente a las actividades campesinas y artesanales.

El acercamiento y el trabajo con esta población se logró gracias a la mediación de la Casa de Cultura de San Martín, quienes facilitaron los espacios de diálogo y de formación con los participantes. Con la experiencia y el apoyo de dicha Casa Cultural se caracterizó a la población en relación con la cercanía al casco urbano, las vivencias

en relación con el conflicto y los intereses personales en torno a las manifestaciones artísticas. A partir de estos criterios se realizó una convocatoria abierta con el fin de acercarse a los participantes interesados en vincularse al proyecto. En total se recibieron 31 solicitudes de víctimas con distintos grados de afectación (Ley 1448 de 2011). Los encuentros con los participantes iniciaron a través de un trabajo colaborativo donde se logró la interacción entre adultos mayores, jóvenes, hombres, mujeres y la comunidad indígena Manacacías. Todos los individuos vinculados al proyecto recibieron una carta de consentimiento informado, donde autorizan de forma voluntaria el trato de sus experiencias, sus obras y sus nombres. Lo anterior, en un deseo autónomo por la visibilización de sus vivencias. En la siguiente tabla se resumen las características de la población vinculada.

Tabla 1. Particularidades de los participantes. Fuente: Elaboración propia, 2020.

Población	# de participantes	Rango de edad	Etnia	Estrato social	Ocupación	Vereda	Temporalidad de la interacción con la comunidad
Adultos Mayores	5	60-80	Mestizos	1-2	Campeños Trabajo doméstico	Llano Grande	8 meses
Jóvenes	9	16-18	Afros Blancos Mestizos	1-2	Estudiantes Campeños	El Meray	8 meses
Hombres	6	29-33	Afros Blancos Mestizos	1-2	Construcción, minería, comercio, ganadería	La reforma El Carmen	8 meses
Mujeres	6	34-38	Afros Blancos Mestizos	1-2	Trabajo doméstico, comercio independiente	El alto Iracá	8 meses
Indígenas	5	28-30	Indígenas Manacacías	1-2	Artesanos, campeños	Brisas del Manacacías	8 meses

Esta propuesta se desarrolló entre los años 2019 y 2020 en tres fases. En la primera se llevó a cabo un mapeo de las necesidades y de las expectativas de la población a través de la etnografía. Las técnicas para la producción de la información se ejecutaron en 4 meses y fueron: entrevistas grupales e individuales, observaciones participantes, grupos focales y un constante diálogo e interlocución directa para conocer las percepciones, motivaciones y experiencias en relación con el conflicto armado. A partir de estas acciones se definió con la comunidad que se trabajaría con las narrativas orales-visuales y con la representación teatral como manifestaciones artísticas, debido a que estas dos estrategias contribuyen a la agencia individual y

colectiva. También, junto con la población, se destacaron estos dos mecanismos como prácticas que conllevan a procesos de resiliencia, al reconocimiento de testimonios y a la reparación simbólica.

En la segunda etapa, que tuvo una duración de 6 meses, se buscó un acercamiento a la comunidad de San Martín, con el fin de iniciar la reconstrucción de sus vivencias en el conflicto armado y definir las estrategias de trabajo desde las artes. Finalmente, en la tercera etapa, con una temporalidad de 10 meses, se estructuró el proceso de producción del material artístico y su socialización con distintos entes de la región que permitió reflexionar sobre el pasado, sobre los lenguajes artísticos y generar propuestas para la no repetición.

En las tres fases desarrolladas los lenguajes artísticos se comprendieron como una metodología pertinente para la reflexión y para el trabajo con la memoria, puesto que permitieron la expresión libre de todos los participantes desde sus particularidades y sus habilidades, atendiendo a sus experiencias sensoriales y a sus recuerdos individuales y colectivos. “Estas experiencias se miran a sí mismas, se vuelven reflexivas, críticas y analíticas, y se proyectan hacia fuera, [...] con la responsabilidad de la transformación social” (Acaso & Megías, 2019, p. 78).

5. Producción artística y cultural como espacio de construcción de memoria individual y colectiva

A partir de lo expuesto previamente, el proyecto sustentado en este artículo se apoyó en el enfoque diferencial para crear un conjunto de espacios artísticos que permitieron la promoción de la igualdad y de la paz, al dar un trato diferenciado a los grupos poblacionales, atendiendo sus necesidades específicas y facilitando sus oportunidades en la sociedad.

Si bien, dicho proyecto proviene del campo social, también posee un relevante valor estético y artístico, ya que no solo facilitó un espacio de reflexión donde convergen las voces de las personas que han sido afectadas por diversas dinámicas de la violencia, sino también, permitió la aproximación al lenguaje artístico y a la producción cultural como resultado de la interpretación de los fenómenos sociales e imaginarios colectivos en el marco del conflicto armado. Desde esta perspectiva, el arte se comprendió como un marco de acción social que alienta la idea de cambiar el mundo y de transformarlo (Acaso & Megías, 2019, p. 168). Así, el arte también se convierte en un archivo que posibilita una lectura inagotable de los acontecimientos, preservando la memoria, haciéndole frente al olvido y reinterpretando el presente (Guasch, 2005, p. 158).

En ese sentido, el arte a la luz del conflicto armado en Colombia permite conocer y visibilizar hechos del pasado. En este trabajo se abordó el arte desde una perspectiva social, que involucró preguntas reflexivas, un diálogo de saberes y la agencia activa de los espectadores a través de una mirada moral y estética frente a los hechos del pasado. De esta manera, se atiende a la posición situada de los participantes y de la comunidad.

En ese orden de ideas, con el ánimo de darle a la crudeza de la realidad un matiz social y participativo, que vaya más allá de la simple denuncia o la representación cruda de un fenómeno social, surgieron dos espacios de creación artística y cultural. Estos no solo se delimitaron a las dinámicas de exhibición mediadas por una posición

geográfica, sino que actuaron como lugares de interacción, donde la comunidad tuvo la oportunidad de dialogar y de compartir desde las diferencias etarias e ideológicas, puesto que la expresión cultural se entiende como “la producción, el intercambio y la expresión de símbolos que representan afectos, significados, creencias, preferencias, gustos y valores que van más allá de los espacios, es decir, del territorio” (Gilabert & Lorente, 2016, p. 86).

El primer espacio se denominó “Entretejidos narrativos del pasado al aire libre”, donde participaron los adultos mayores (5 personas de 60 a 80 años) y un grupo de jóvenes (9 jóvenes de 16 a 18 años). Esta estrategia de creación artística se implementó en 4 momentos. En el primero se convocó a un diálogo con los adultos mayores, en donde a través de entrevistas se identificaron sus intereses en relación con la creación de narrativas. En el segundo momento se realizó un encuentro con los jóvenes para identificar sus percepciones frente al conflicto. En el tercero se construyeron los relatos en un proceso de rememoración que atendía a lo sensitivo, a lo emocional y al reconocimiento de las historias de vida empleando como herramientas la música, la fotografía histórica y las caminatas dentro del territorio. En el cuarto momento se buscaron consolidar lugares cotidianos del territorio de San Martín para compartir historias relatadas por los adultos mayores, donde se visibilizaron algunos de los hechos ocurridos en el marco del conflicto armado.

Lo anterior, no solo recogió de forma oral, gráfica y escrita las experiencias alrededor de las violencias, sino también los saberes tradicionales de la comunidad, los elementos identitarios del territorio, las formas típicas de la región y las maneras de relatar ancladas a aspectos cotidianos para la comunidad como el canto, la música y el tejido, siendo medios de comunicación que le permitieron a la población expresar de forma libre percepciones de la guerra, acciones de denuncia a los horrores vividos en los acontecimientos bélicos, remembranzas de sus experiencias y comentarios frente al impacto que tienen estas vivencias dentro de la población que no se ha visto inmersa en el conflicto.



Figura 1. Sombra negra. Nubia, 60 años, madre de desaparecido. (Fotografía de la autora).

La obra de la fig. 1, es una muestra de lo descrito anteriormente. Nubia de 60 años, oriunda de San Martín, madre de un hijo desaparecido en el 2000 retrata en su obra como un “Cachacero” (figura representativa del folclor de la región, asociada a la guerra) va caminando por el pueblo desdibujando todo a su paso. Nubia decidió socializar su obra explicando la metáfora allí presente, relatando de forma oral la pérdida de su hijo y el contexto bajo el cual dicha pérdida se efectuó. Con una voz entrecortada, colocando de fondo la canción favorita de su hijo y posando su obra en un espacio rodeado de naturaleza, la madre denunció en su relato sus sospechas de la participación de la policía en complicidad con los grupos armados para el reclutamiento forzoso de jóvenes. También, señaló su dolor por la impunidad e invitó a quienes la oían a multiplicar su testimonio y a recordar a través del cuidado de la naturaleza a aquellos desaparecidos que según sus palabras “parece que se deshicieron con el viento de la llanura” (Nubia, Relato oral, 14 de noviembre 2019).

Por medio de narrativas orales como la anterior, los adultos mayores no solo pudieron presentar su voz, sino que encontraron empatía en su comunidad. También, les fue posible auto-reconocerse como sujetos con una agencia importante en el trabajo de construcción de historia; de este modo, respondieron a preguntas de los más jóvenes, se compartieron versiones de algunos acontecimientos y en conjunto se destacaron elementos, lugares y personas. Así, este espacio contribuyó a la construcción de la memoria individual y colectiva; en donde entre participantes se reconocieron las remembranzas bajo distintas representaciones y subjetividades con el mismo valor.

En total fueron creados 10 relatos metafóricos de personas de la tercera edad víctimas del conflicto armado, en los que se presentaba una relación entre la naturaleza y las acciones violentas a las que fueron sometidos. Entre estas narraciones se encuentran misteriosas búsquedas de unos restos humanos por parte de entidades sobrehumanas que vagan por la selva, con poderes como la facultad de no ser vistos por los humanos y escuchar todo a su alrededor. En otro relato se cuenta la historia de un hombre que huye de fantasmas que lo persiguen por todo el país. Se escucha sobre una pareja escapando de su casa porque una entidad no los dejaba habitarla. O un pájaro que no dejaba dormir acechando a los protagonistas con su canto y su aleteo. También se resalta la historia de un río que no permitía nadar, puesto que creaba vorágines cada vez que alguien quería entrar al agua. Aunque no había nombres ni rostros, se reconocía una figura oscura en cada una de las narraciones. Si bien se narraron historias cargadas de metáforas, los jóvenes que escucharon estas narraciones las relacionaron con diversas formas de victimización, como el desplazamiento, los homicidios y el reclutamiento de menores de edad, además de cambios en la convivencia de la comunidad. Las obras fueron creadas sin un formato específico, su materialidad recayó en las herramientas preferidas por los participantes, en su mayoría escogidas de forma empírica en sus espacios cotidianos.



Figura 2. Corre que te veo. Manuel, 68 años, víctima del desplazamiento.
(Fotografía del autor).

Los autores e intérpretes son mujeres y hombres que se han visto obligados a envejecer viendo de cerca el terror de la violencia y la desesperanza. Al respecto, dentro de sus relatos fantásticos se escuchaban frases como: “No me desplazo más; a esta edad, ya no más”; “ayer eran unos, hoy son otros y mañana los mismos”; “nunca va a cambiar, pues los intereses son siempre los mismos: la plata” (comentarios generales de los participantes retomados de notas de campo). Uno de los aspectos que más destacó la comunidad de estas historias, además del dolor y los vejámenes que narran sus protagonistas de forma simbólica, fue la resistencia y la capacidad de seguir adelante y cómo aún en el otoño de sus vidas, no se agotaba su energía para dejar una enseñanza o compartir sus experiencias con otras generaciones. Frente a lo anterior Germán, de 72 años, despojado de sus tierras por las FARC-EP, nos señaló:

La gente le reconoce a uno que tenga energía para contar todo esto, no es fácil y menos a esta edad, pero uno haciendo todo esto [refiriéndose a las actividades del proyecto] se llena de ganas (*titubea*). Yo al principio dudé, no me gusta hablar de lo que me pasó, es un peligro por aquí, pero me sorprendí de que las manos todavía me sirvan para hacer algo y de que eso me lleve a que me alcance la voz para contar (*sonríe*). Me emociona que los jóvenes participen, uno también se reconcilia con el pasado hablándole a los que serán el futuro. Seguí por eso y porque uno aquí se encuentra con los vecinos, se pone a pensar en el pueblo y hace cosas juntos (Germán, 72 años, Entrevista individual, 4 de diciembre 2019).

Germán en su relato da cuenta de cómo los lenguajes artísticos no solo funcionan como mediaciones en las actividades de sensibilización y reflexión, sino que, las acciones en torno al arte son entendidas por la comunidad como oportunidades para llevar a cabo procesos de perdón. Así, las narrativas al aire libre y su composición son tratadas desde una perspectiva plural que no incluye solamente la comunicación de un mensaje o de un testimonio, ya que también vincula experiencias de trabajo, procesos de resignificación y de construcción de identidades comunales.

Adicionalmente, las experiencias compartidas con las familias de los participantes permitieron reflexionar sobre el inicio del conflicto, en relación con los grupos

armados ilegales y comprender las razones que llevaron a estos a marginarse de las políticas del Estado. Debido a esto, los jóvenes de la región manifestaron tener una idea más precisa respecto a las dinámicas del pasado y, además, conocer las razones que llevaron a que un grupo de campesinos se armara para protestar por un gobierno excluyente. Después de implementarse “Entretejidos narrativos del pasado al aire libre” se encontraron otras producciones enmarcadas en el arte callejero que fueron creadas por jóvenes participantes del espacio, quienes desearon continuar por iniciativa propia con las estrategias de memoria y de denuncia ante la guerra.



Figura 3. Menos bazucas, más yuca. Autor anónimo. (Fotografía de la autora).

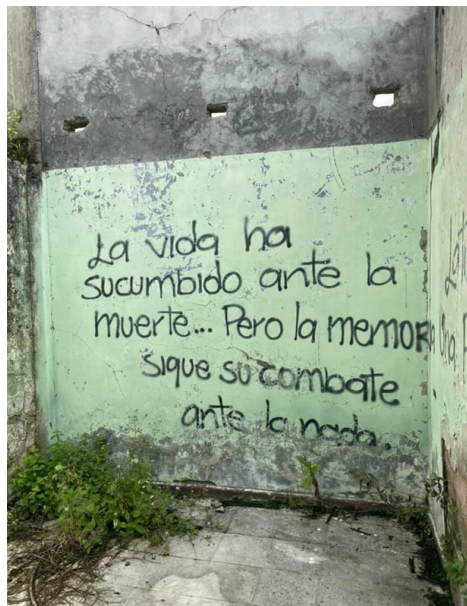


Figura 4. Sin título. Autor anónimo. (Fotografía del autor).

De este modo, se evidenció que la implementación de una estrategia basada en el diálogo entre jóvenes y adultos mayores constituyó un espacio artístico y social importante para promover en San Martín las acciones alrededor de la memoria en perspectiva individual y colectiva, así como también en perspectiva de futuro. En consecuencia, este espacio artístico activó la construcción de la memoria, en primer lugar, porque los adultos mayores aportaron sus voces y sus experiencias para reflexionar sobre el pasado y, en segunda instancia, debido a que los jóvenes tuvieron espacios de participación para acercarse a la verdad y hacerse partícipes de los procesos de reconstrucción de la memoria histórica. Lo anterior, vinculando aspectos identitarios y prácticas tradicionales de la cultura de su región. Así mismo, los productos de esta estrategia se recopilaron por iniciativa de los participantes para la construcción del centro de memoria audiovisual en la región.

El segundo espacio artístico y cultural se llevó a cabo con un grupo de diversidad étnica (5 personas de 28 a 30 años), un grupo de la perspectiva de género femenino (6 mujeres de 34 a 38 años) y de género masculino (6 personas de 29 a 33 años). Este espacio recibió el nombre de “El lenguaje corporal como reflexión sobre el pasado”, el cual tuvo como propósito socializar las experiencias de violencia de la comunidad del Ariari a través de la creación y la representación de una obra escénica, basada en el lenguaje corporal sin el uso de la oralidad y se desarrolló en 4 etapas. En la primera de ellas, se creó un espacio de reflexión de los participantes en torno a sus experiencias de violencia. En la segunda etapa, se convocó a la creación individual de los personajes de la obra, se realizó mediante un trabajo de sensibilización a través de los sentidos que implicaba recordar un hecho de conflicto armado relacionado con artefactos cotidianos que estuvieron en lugares donde se centraron las acciones violentas.

Rubén, de 28 años, quien perdió parte de su visión en un tiroteo entre guerrilleros y militares, propuso la idea de trabajar en la obra escénica el sentido del tiempo y el movimiento de los cuerpos cuando se ven amenazados por acciones externas. Esto porque según Rubén:

Lo primero que todos veíamos cuando empezaba un enfrentamiento era el reloj, a veces era lo único de valor que uno cargaba y salvaba, siempre los ojos sobre el reloj, esos minutos eran eternos. La gente parecía moverse en cámara lenta, uno solo escucha silencio a pesar de los gritos y los disparos (Rubén, Entrevista individual, 13 enero 2020).

De este modo, en una tercera etapa se desarrolló la creación colectiva de las interacciones de los personajes de la fase anterior, también, se propuso a los participantes una serie de actividades formativas en relación con el lenguaje corporal y el reconocimiento del cuerpo, respetando sus formas de comunicación identitarias, marcas y cicatrices de la guerra. Lo anterior produjo una obra teatral en formato de sombras, con un hilo narrativo en donde se relataba la historia de un lugar sin memoria que recuperaba sus recuerdos gracias a las remembranzas de tres protagonistas guiados por un reloj solar, dichos protagonistas contaban sus experiencias a los demás habitantes del lugar sin emplear las palabras. Finalmente, la representación de la obra se dio en una última etapa.

En esta puesta en escena participaron los tres grupos diferenciales, quienes en diálogos constantes construían la historia y señalaban elementos importantes de sus experiencias. Las mujeres hicieron énfasis en sus temores y experiencias por

agresiones a sus corporalidades pintando partes de su cuerpo en donde recaía el dolor con colores llamativos. Los hombres destacaron el miedo ante el reclutamiento y la pérdida de sus familias, también señalaron la indefensión que sentían con posiciones corporales dobladas y encorvadas; un aspecto interesante fue la acción que tuvieron los varones de vendar sus ojos como retrato de pérdida y oscuridad ante el paso del tiempo. Por otro lado, la comunidad indígena Manacacías se auto-representó utilizando su corporalidad con un híbrido de elementos humanos y animales. Las posicionalidades de sus cuerpos se movían entre la kinésica del miedo y el salvajismo.



Figura 5. Mujeres durante la obra. (Fotografía de la autora).

La presentación de la obra inició con la socialización de los participantes de sus experiencias respecto al conflicto armado. En su desarrollo se buscó presentar a la comunidad como un grupo de agentes socioculturales activos y resilientes, no como víctimas independientes, lo que permitió trabajar con la noción de identidad de la comunidad indígena y con la percepción de los hombres y las mujeres que no pertenecen a esta, así como con nociones como el territorio después de la violencia, la transformación del tiempo y de las unidades familiares. La creación artística se presentó durante 3 días en un encuentro cultural al que asistió gran parte de la comunidad de San Martín. Al finalizar este espacio existió un tiempo para conocer las percepciones de los asistentes, para quienes la obra “recordó a la comunidad, los vejámenes que todos tuvimos que vivir y afrontar de la misma forma a pesar de nuestras diferencias, nos recordó también lo fuerte que somos” (Ana, Notas de campo, 17 febrero 2020).

De este modo, el trabajo que vinculó los distintos enfoques aportó un recurso de análisis de las experiencias narradas por los grupos históricamente marginados, excluidos y con características culturales diversas, lo que contribuyó a la creación de una estrategia que fomentó la reparación simbólica de estas víctimas. En esta medida, el trabajo permitió mostrar y promover el respeto a las producciones culturales, además indujo a la reflexión sobre la supervivencia física y la pervivencia cultural de los distintos grupos étnicos. Así, esta acción de memoria permitió conocer su rol,

su importancia en la comunidad, sus formas de rememoración y perdón desde sus legados culturales.

En ese sentido, el arte en relación con el cuerpo fue entendido como un vehículo o un soporte de las memorias en los procesos de transmisión del pasado, además, pudo ser visualizado como un espacio complejo de interpelación y negociación para los sujetos espectadores y los creadores de la obra, reconociéndose perspectivas situadas y una mirada activa de los sujetos en los procesos artísticos.

A partir de la obra teatral se intercambiaron no solo experiencias en relación con el conflicto, sino que además se contribuyó a la creación de espacios mixtos de representación, de reconocimiento de agentes y de elementos importantes en la historia de la comunidad. En particular, se reconocieron las luchas específicas dadas por algunos miembros y líderes, la falta de seguridad dada por el Estado colombiano, la trascendencia de la violencia a espacios comunales y vecinales, y la necesidad de la construcción de espacios para el diálogo desde la pluralidad.

Por ende, la creación de este espacio artístico, desde dos enfoques diferenciales, promovió la creación de estrategias de participación que consideraron las singularidades culturales de los pueblos étnicos, las mujeres y los hombres. En este sentido, es importante señalar que las prácticas artísticas aquí propuestas no se trataron desde la instrumentalización del arte; más bien se priorizó el trabajo desde la inclusión diferencial; siguiendo a Ghiso (2010), se buscó entender los procesos artísticos como espacios para observar, conceptuar, crear, preguntar y vincular a los espectadores desde la interpelación a sus subjetividades.

6. A modo de conclusión sobre el lenguaje artístico como estrategia para la participación ciudadana

Entre las conclusiones de este proceso, se puede evidenciar el abandono por parte del Estado y de los distintos gobiernos en las poblaciones más afectadas por el conflicto. Además, se debe resaltar el interés por parte de las comunidades por divulgar y socializar sus experiencias como víctimas a favor de la Paz.

En relación con la implementación de las acciones de memoria, se puede concluir que la conjugación de las actividades que incentivaron la memoria individual y la colectiva contribuyeron a la construcción de la memoria del pasado y permitieron una reparación simbólica desde el enfoque diferencial. Esta forma de abordar conceptualmente la memoria fue útil para el propósito de la investigación que se referencia en estas páginas, en cuanto posibilitó reconocer el carácter subjetivo y colectivo en función de la experiencia artística. Del mismo modo, permitió reconocer que, al desarrollar procesos de reconstrucción memorística desde el arte, no se encontró la verdad en torno a un hecho particular, pues el relato del pasado puede tener múltiples vertientes; por ello en este artículo se devela la manera en la que los espacios de participación ciudadana y de producción artística contribuyeron a la reconstrucción de la memoria histórica y, además, a la reparación simbólica de un conflicto armado sin establecer marcos de remembranza más pertinentes que otros.

En ese sentido, se concluye que los espacios de creación artística y cultural encaminaron la construcción de una memoria histórica y colectiva con: el fortalecimiento de la participación ciudadana desde el diálogo y el trabajo intercultural, la visibilización de los grupos marginados como actores importantes

del conflicto y del posconflicto, el reconocimiento del territorio desde el pasado, el presente y el posible futuro desde las características que lo conforman; además, del reconocimiento de los lenguajes artísticos como herramientas importantes para la rememoración, la sanación y la construcción de la historia propia.

Respecto al interrogante que orientó este artículo, se puede afirmar que los espacios de participación ciudadana, desde las manifestaciones artísticas e identitarias propias de cada comunidad, facilitaron la creación de distintos espacios culturales de memoria, en la medida en que se estableció un diálogo intergeneracional, intercultural y entre diversos géneros por medio de la creación literaria, la oralidad y el lenguaje corporal. Así mismo, estos espacios permitieron crear una conciencia sobre el pasado, reflexionar sobre los hechos que victimizaron a la población y construir un legado para no olvidar lo sucedido. En relación con White (2003) y Ricoeur (2010), estas experiencias confirman la capacidad de las ficciones para crear los relatos de los hechos del pasado y que las reglas que configuran estas vivencias son simbólicas o literarias.

En los dos espacios creados, la socialización de experiencias se convirtió en una combinación de lenguajes artísticos, donde confluyeron diferentes producciones simbólicas y sensibles, donde los sujetos adquirieron una figura más relevante que la del testigo, ya que llegaron a ser artistas de su propia memoria, gracias a la apreciación intersubjetiva, donde ellos lograron comprender de una manera más experiencial el sufrimiento y dificultades del otro, uniendo dos contextos disímiles mediante una reflexión crítica que dejó una connotación en la memoria. En esa medida, también fue posible reconocer el territorio como víctima, puesto que este se concibió como un cuerpo vivo sobre el cual pueden registrarse las afectaciones producidas por el conflicto armado. La idea de considerar al territorio como víctima condujo a producir lecturas diferenciales del conflicto y de sus impactos a las comunidades. Así, estas acciones responden al fortalecimiento de las organizaciones y movimientos sociales para mayor y mejor participación ciudadana en la implementación del acuerdo de paz en Colombia, ya que ofrece recursos para responder a la problemática de cómo crear y promover espacios plurales para el encuentro narrativo y testimonial, y cómo contribuir a las tareas de esclarecimiento histórico de la verdad, o de dignificar las memorias de las víctimas.

Referencias

- Acaso, M; Megías, C. (2019). *Art Thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Paidós Educación.
- Allier, E. (2008). Lugar de memoria: ¿un concepto para el análisis de las luchas memoriales? El caso de Uruguay y su pasado reciente. *Cuadernos del CLAEH*, 31 (96–97), pp. 87-109.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2014). *Memoria histórica en el ámbito territorial: orientaciones para autoridades territoriales*. CNMH.
- Gilbert, L. M.; Lorente, X. (2016). Los museos como factor de integración social del arte en la comunidad. La experiencia del Voluntariado cultural de mayores. *Cuadernos de Trabajo Social* 29(1), pp. 83-93. doi: https://doi.org/10.5209/rev_CUTS.2016.v29.n1.49247
- Ghiso, A. (2010). La fugaz verdad de la experiencia. *Polis*, 9(25), 137-163.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Materia*, 5, 157-183.

- Goldmann, L. (1968). *El hombre y lo absoluto*. Península.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Institutos de Estudios Peruanos.
- Ley 1448 de 2011. Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones. 10 de junio de 2011. D.O. No. 48096.
- Medina, G. (2009). *Conflicto armado y procesos de paz en Colombia : memoria casos FARC-EP y ELN*. Instituto Unidad de Investigaciones Jurídico-Sociales “Gerardo Molina”, Universidad Nacional de Colombia.
- Molano, A. (2015). *Fragmentos de la historia del conflicto armado en Colombia (1920-2010)*. Universidad de Antioquia.
- Organización Internacional del Trabajo - OIT. (2014). *Convenio 169 sobre Pueblos indígenas y Tribales en países independientes de la Organización Internacional del Trabajo*. Organización Internacional del Trabajo. Oficina regional para América Latina y el Caribe.
- Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta.
- Ruiz-Vargas, J. M. (2008). ¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria histórica? *Entelequia*, 7, pp. 53-76.
- Trachana, A.; Georgiana Șerbănoiu, I. (2020). Violencia, memoria y arquitectura. Las formas de objetivación de la memoria de los acontecimientos violentos del último siglo en el espacio. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(3), pp. 603-624. doi: <https://doi.org/10.5209/aris.63557>
- Thompson, E. P. (1981). *Miseria de la teoría*. Crítica.
- Toynbee, A. (1986). *Estudio de la historia*. Alianza.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Paidós Ibérica.
- Unidad para atención y reparación integral de las víctimas. (2020, 09 03). *Víctimas del conflicto armado*. Recuperado <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>