

**LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA HISTÓRICA COMO ACTO ESTÉTICO Y  
MEDIO DE RECONOCIMIENTO DE LAS VÍCTIMAS DE LA MASACRE DE EL  
SALADO**

**MARIANA ROJAS OCHOA**

**UNIVERSIDAD COLEGIO MAYOR DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO  
FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA Y GOBIERNO  
BOGOTÁ D.C., 2015**

“La construcción de memoria histórica como acto estético y medio de reconocimiento de las víctimas de la masacre de El Salado”

Monografía

Presentada como requisito para optar al título de

Politóloga

En la Facultad de Ciencia Política y Gobierno

Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario

Presentada por:

Mariana Rojas Ochoa

Dirigida por:

Sandra Jimena Rodríguez Plazas

Semestre I, 2015

*A mi ejemplo de lucha y constancia Martha Inés y Luis Gonzalo.*

*A mi luna.*

## RESUMEN

*En el marco de la reparación a las víctimas del conflicto armado en Colombia, se han desarrollado iniciativas de carácter simbólico como la construcción de memoria histórica, en donde confluyen elementos de carácter artístico y cultural que buscan relatar lo sucedido y restaurar los lazos sociales quebrantados. A continuación, se analiza la manera en que estas iniciativas de construcción de memoria histórica a partir del arte, en el municipio de El Salado, se pueden considerar como un acto estético que configura la sensibilidad de los espacios y los tiempos para generar la visualización y reconocimiento de quienes se han visto vulnerados por la violencia. Se utilizan las teorías de Paul Ricoeur y Jaques Rancière como herramienta fundamental de análisis, así como las manifestaciones artísticas realizadas por los colectivos de víctimas y el CMH, con el fin de explicar la funcionalidad política y las relaciones que se establecen entre las dos variables fundamentales del trabajo, el arte y la memoria.*

### **Palabras clave:**

*Memoria histórica, Acto estético, El Salado, visualización, reconocimiento.*

## ABSTRACT

*In the context of the reparation for victims of armed conflict policy, Colombia has witnessed the development of a wide range of symbolic initiatives, focused on the reconstruction of historic memory. These initiatives have included artistic and cultural components that relate the most significant events as a mechanism to rebuild the social ties that has been affected. Therefore, the main objective of this dissertation is to analyze in which extent rebuilding of historic memory initiatives and its artistic approach, in the village of El Salado, can be considered an aesthetic act that shapes the sensibility of time and space, so that visualization and recognition of the victims it might occur. Furthermore, as part of the methodology, the analysis is supported by the theoretical approaches of Paul Ricoeur and Jacques Rancière as well as the approaches implemented by the victims and the CMH.*

### **Keywords**

*Historical memory, Aesthetic Act, El Salado, Visualization, Recognition.*

## CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	8
1. CARACTERÍSTICAS DE LA MEMORIA Y EL ESPACIO RECLAMADO POR EL ARTE	12
1.1 Hacer memoria: la elaboración narrativa y reflexiva del recuerdo	12
1.2. El reclamo del arte	15
1.3. El acto estético como herramienta de justicia: la visualización	18
1.4. El camino a una nueva subjetivación política	20
2. LAS INICIATIVAS DE MEMORIA Y EL RELATO DETRÁS DEL ARTE	22
2.1. Caracterización y función de las iniciativas de memoria a partir del arte	23
2.2. El arte como archivo o documento y su papel en la reconfiguración de la historia oficial	28
3. LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA COMO ACTO ESTÉTICO	33
3.1. El acto estético como medio para el reconocimiento	37

3.2. Nueva subjetivación política de las víctimas 39

4. CONCLUSIONES 43

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

## LISTA DE ANEXOS

Anexo 1. Fotografía. Monumento a las Víctimas.

Anexo 2. Fotografía. Mural Los Dragones.

Anexo 3. Fotografía. Mural Mujeres de El Salado.

Anexo 4. Fotografía. Recopilación de fotografías de la exposición *Imágenes para La Memoria* de Jesús Abad Colorado, la cual hace parte del proyecto *Fotomuseo Itinerante* del Centro de Memoria Histórica.





## INTRODUCCIÓN

*“El arte no es un espejo para reflejar la realidad,  
sino un martillo para darle forma.”*

Bertolt Brecht

La violación de los derechos humanos, la distorsión en las historias oficiales con respecto a los hechos violentos y la falta de mecanismos de reparación eficientes para las víctimas del conflicto armado, han hecho difíciles los procesos de reparación y la restauración del tejido social de Colombia.

No obstante, varias comunidades afectadas se han esforzado por reconstruir y narrar los acontecimientos valiéndose de mecanismos no convencionales, como las manifestaciones artísticas, para resarcir las huellas que los hechos traumáticos les han causado. Es de esta manera, como nacen iniciativas de construcción de memoria histórica, por parte de organismos estatales y de colectivos, las cuales buscan devolver la identidad a los individuos y enmendar las estructuras sociales que se han visto quebrantadas.

El Salado ofrece la posibilidad de abordar la construcción de la memoria histórica desde una óptica que retoma su funcionalidad política en términos de reconocimiento, y que por tanto, sitúa el efecto reparador desde la visualización de los sujetos valiéndose de expresiones estéticas, las cuales dignifican el nombre de las víctimas en todos los escenarios posibles y se imponen como catalizadoras de los procesos reconstructivos.

Es por esto que realizar un análisis de la memoria histórica como un acto estético se constituye como una perspectiva para traer a la luz las relaciones que se entretajan entre las múltiples variables necesarias para la publicidad de una experiencia y por ende hacen posible la resignificación del conjunto de interpretaciones existentes acerca de lo ocurrido.

El camino que han emprendido las víctimas para poder ser reconocidas y tomadas en cuenta en procesos participativos ha sido difícil, aun cuando han contado con la intervención de numerosos factores que han determinado el curso de los mecanismos de reparación, desde la constitución de un marco legal que actúa como garante sus derechos hasta la constitución de pequeñas asociaciones de víctimas que buscan, mediante el empoderamiento rural, ser escuchadas y tomadas en cuenta en escenarios políticos, para que de algún modo, la historia

del país se pueda construir no solo desde las voces de los victimarios, sino también desde las voces de los afectados.

Las víctimas además de propender por la reparación de los agravios causados por los múltiples crímenes de lesa humanidad, como asesinatos selectivos, torturas y desapariciones forzadas, buscan obtener ese lugar que les permite *ser*, el cual se les ha arrebatado, impidiéndoles configurarse como sujetos de una comunidad. Lugar en donde se encuentra su dignidad y su identidad como variables fundamentales para establecer sus relaciones sociales, factores que finalmente son los que les permiten llevar el nivel de vida que merecen no por el hecho de ser víctimas, sino por el hecho de ser personas.

Por lo anterior, este trabajo de grado tiene como objetivo principal analizar por qué los procesos de construcción de memoria histórica, desarrollados a partir de manifestaciones artísticas, en el municipio de El Salado, permiten considerar dicha dinámica como un acto estético y un medio de visualización y reconocimiento de las víctimas de la masacre que tuvo lugar en ese territorio en el año 2000 a manos de los paramilitares. Para lograr tal fin, el trabajo se compone de tres capítulos o apartados y de una conclusión final que permite pensar estos procesos como un camino viable para el perdón y la reconciliación.

En el primer apartado, se examinarán los fundamentos teóricos desarrollados por Paul Ricoeur, acerca de la construcción de memoria histórica desde el ámbito individual y colectivo, con el fin de establecer sus características y su carácter social y político. Del mismo modo, se abordarán los conceptos y principales conclusiones teóricas trabajadas por Jaques Rancière sobre las relaciones estéticas que se entretienen en comunidades vulneradas a partir del arte, estableciéndose este como un mecanismo reivindicador en luchas políticas, con el fin de identificar los factores principales que reconfiguran la identidad y generan la visualización de las víctimas del conflicto en El Salado.

El segundo apartado contiene la caracterización y función de las diferentes iniciativas de memoria desde el arte, como monumentos, murales y fotografías, que se han instaurado en el territorio afectado, con el fin de construir la memoria de los hechos, y aborda su función documental desde las narrativas y relatos simbólicos impresos en las obras.

En el tercer apartado se relaciona el contenido teórico abordado en la primera parte y la naturaleza de las iniciativas de memoria descritas en el segundo apartado, con el fin de

explicar las implicaciones de las dinámicas de construcción de memoria histórica como un acto de carácter estético y un medio para el reconocimiento y la configuración de una nueva subjetivación política de las víctimas.

El eje principal de esta investigación se concentra en el análisis de los aspectos teóricos y en un contraste de los mismos con los relatos simbólicos que las víctimas han plasmado en sus iniciativas, con el fin de concluir sobre la posibilidad que tienen estos mecanismos de construcción de memoria en procesos de reconciliación en escenarios de conflicto. De lo anterior, el enfoque mediante el cual se abordara la problemática es de carácter cualitativo, teniendo como base para el análisis de los textos, una orientación hermenéutica con el fin de describir y comprender interpretativamente el fenómeno propuesto, sus variables y sus actores. Del mismo modo, la presente investigación tendrá como herramientas metodológicas, el uso de fuentes de carácter secundario.

Es menester aclarar, que para abordar de manera completa la problemática, se había planteado, en un principio, recurrir a fuentes de carácter primario mediante la recopilación de entrevistas y se había contemplado como un medio para buscar narrativas de carácter auténtico una metodología basada en técnicas etnográficas. No obstante, a pesar de lo enriquecedor que pudiese haber sido el trabajo de campo, se presentaron dificultades a la hora de acceder a las víctimas de este territorio específico, el cual, se encuentra altamente intervenido, por lo que se decidió limitar la investigación a una exploración teórica y a un acercamiento a las manifestaciones artísticas y a las experiencias estéticas desde otro punto de vista, el punto vista del espectador y no del ejecutor.

Dentro de las fuentes de carácter secundario se hará uso de: libros de texto, artículos de revistas especializadas y documentos de carácter institucional. Del mismo modo, se examinarán los documentos del Centro Nacional de Memoria Histórica, donde se relatan los acontecimientos referentes a la masacre, de allí se tomarán las cifras y los datos específicos del conflicto y de las víctimas en los territorios del municipio de El Salado.

Así mismo, se analizarán las iniciativas de memoria que han resultado primordiales para la reconstrucción de los hechos violentos, se tomarán los archivos de las iniciativas de memoria histórica ejecutadas por el Centro de Memoria Histórica. Las manifestaciones a estudiar serán los murales, pinturas y fotografías, claves en la visualización y el

reconocimiento de las víctimas. A partir de estas se analizará su importancia como recurso político y como herramienta de comunicación y visualización de los individuos en el ámbito público.

# **1. CARACTERÍSTICAS DE LA MEMORIA Y EL ESPACIO RECLAMADO POR EL ARTE**

Es claro que un homenaje de carácter cultural no supe la pérdida de los seres queridos de las víctimas, pero tiene la capacidad de dejar una huella con efecto reparador, puesto que hacer evidente la historia es hacer pública una experiencia. "Traer al espacio público las historias de las personas involucradas en el conflicto desde cualquier posición y acción constituye un esfuerzo por resignificar el conjunto de interpretaciones existentes acerca de lo que las voces oficiales afirman respecto a los afectados, los ofensores e, incluso, los ofendidos" (Molina 2010, pág. 68).

## **1.1. Hacer memoria: la elaboración narrativa y reflexiva del recuerdo**

Por lo anterior, para emprender un análisis de las funciones tanto sociales como políticas de la memoria, es necesario tener claro cuáles son sus objetivos y sus alcances, para comprender de esta manera el papel que desarrollan en la colectividad y en la individualidad de los sujetos inscritos en estos procesos.

Para Ricoeur la memoria constituye, en primera medida, un trabajo de carácter personal que explora la realidad interior de los individuos y que se inscribe en un tiempo específico. El autor retoma los trabajos de Aristóteles con respecto a los fenómenos mnemónicos, y se acoge a la noción que afirma la existencia de la memoria justamente cuando ha transcurrido el tiempo, marcándose una brecha entre el antes y el después. (Ricoeur 2004, pág. 34) De esta manera, la memoria es el recurso único para hacer referencia al pasado y para ubicarse en un momento específico de la temporalidad. Es en últimas el vínculo original de la conciencia con el pasado, a través de la cual se recorre y se rememora el tiempo sin que nada en principio pueda impedir su continuidad. (Ricoeur 1999, pág. 16)

No obstante, aunque en un principio se realice la salvedad de la memoria como elemento de carácter personal, es decir, como un acto individual, es preciso resaltar la manera en que este proceso interno se fortalece y se complementa a través de la memoria común a modo de ejercicio colectivo y como a través de esta correlación se desdibuja la primacía de una sobre la otra.

Según Halbwachs el proceso de la memoria tiene siempre un carácter social, “cualquier recuerdo, aunque sea muy personal, existe en relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras, con personas, grupos, lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje incluso con razonamientos e ideas, es decir con la vida material y moral de las sociedades que hemos formado parte” (1968, pág. 38).

En ese sentido, la memoria se encuentra constituida por una serie de recuerdos los cuales solo pueden ser evocados con la ayuda de los recuerdos del otro, en otras palabras, con una serie de recuerdos compartidos que estructuran la identidad y de algún modo legitiman las experiencias pasadas. Toda esta serie de recuerdos que evocan situaciones pasadas se encuentran, necesariamente, inscritos en relatos de carácter colectivo, los cuales, se arraigan en la estructura social mediante su ritualización. (Ricoeur 1999, pág. 17)

La elaboración narrativa de los relatos que configuran los recuerdos y en general todo el proceso de evocación de lo sucedido, se elabora para Ricoeur a partir de la participación de un tercero. El “otro” adquiere la figura de mediador del habla, y es quien autoriza que el individuo, que ha sido perjudicado por un hecho traumático, pueda llevar el recuerdo al lenguaje y que plasme a partir de su testimonio narrativo los síntomas del tiempo pasado, convirtiendo así la narración del individuo que rememora en conversación, otorgándole una cohesión narrativa e inscribiéndola necesariamente dentro de una estructura colectiva de intercambio recíproco. (Ricoeur 1999, pág. 20)

En el caso de El Salado, la importancia de la reconstrucción de esos relatos de carácter colectivo, que se configuran a través de las experiencias individuales, recae no solo en la necesidad de aportar de manera histórica a la concepción de los hechos pasados, sino en el deber de propiciar una relación de reconciliación con ese tiempo anterior traumático. De este modo la víctima adquiere el rol de paciente el cual debe “decir todo” para que a través de la exteriorización y la construcción narrativa se logre un efecto reparador. (Ricoeur 2004, pág. 119) Es por esto, que el uso de la memoria en escenarios vulnerados como el municipio de El Salado, tiene como tarea extraer de los recuerdos traumatizantes su valor ejemplar, para transformar la memoria en un proyecto vinculado a una necesidad de justicia. (Ricoeur 2004, pág.119)

La importancia de hacer públicos los relatos que han sido invisibilizados yace en que a partir de ellos se pueden empezar a comprender las dinámicas que marcan la realidad del municipio de El Salado, en ese sentido, el hacer tangible el pasado abre camino a la reconciliación y a la resolución de momentos traumáticos. De esta manera, sacar a la luz la verdad genera una comprensión política de la violencia que no se queda en la contemplación del dolor ajeno, sino en la acción colectiva como camino para el aprendizaje y el reconocimiento. (Antequera 2013, párr. 24)

Con respecto a lo anterior, la memoria empieza a ubicarse en el espectro de la *evocación de los recuerdos*, dejando de lado el simple hecho de retener o conservar las remembranzas, de este modo, el proceso de *evocación* hace que el recuerdo vuelva a ser un hecho presente. (Ricoeur 1999, pág. 57) En ese sentido, la memoria desde un plano político empieza a ejercer funciones con respecto a la reaparición de un pasado, el cual, se ejecuta en el nivel de la consciencia reflexiva. (Ricoeur 1999, pág. 57) La consciencia reflexiva se expresa, en el caso de El Salado, tanto de manera individual como colectiva, donde se vinculan no solo los sujetos que llevan a cabo el ejercicio de evocación, sino que se inscriben en dichos procesos los espectadores de las dinámicas constructivas. De esta manera, se presenta la posibilidad de leer los hechos no solo desde un ámbito local y exclusivo, sino que hace participe y tiene efectos sobre individuos ajenos a los hechos acaecidos.

A partir de la consciencia reflexiva de la memoria es posible hablar de la configuración de una identidad, la cual se enmarca, en palabras de Jelin, dentro de esa capacidad singular de recordar y olvidar que tienen los individuos; de esta forma, la transferencia de una consciencia reflexiva estructurada a partir de unas narrativas individuales que se arraigan en la colectividad, definen la posibilidad de reproducir el pasado en el presente y por tanto definen “la identidad personal y la continuidad del sí mismo en el tiempo” (Jelin 2002, pág. 3).

El carácter social y político de la memoria tiene profundas consecuencias en la construcción de esa identidad que por cuestiones del conflicto se ha visto afectada y arrebatada. La identidad como aspecto ligado al sentido de la pertenencia, se ve alterada y vulnerada por las dinámicas violentas, las cuales le extraen al sujeto, en primera medida el entorno que le permite ser y en segundo lugar las estructuras sociales que le permiten ser en

ese entorno, sean familiares u objetos con los que se representan. No obstante, la identidad y la memoria no pueden adquirir el valor de objetos, sino que son aspectos que se introyectan en los individuos y que son factibles solamente dentro del campo de la política, en ese sentido, Jelin (2002, pág. 7) cita a Gillis (1994, pág. 5) para afirmar que “la memoria y la identidad no tienen existencia fuera de nuestra política, nuestras relaciones sociales y nuestras historias”.

La comprensión del tiempo pasado a través de la exteriorización de las vivencias de las víctimas le otorga un carácter declarativo a la memoria, el cual se constituye a partir del relato y donde el individuo adquiere el papel de testimonio. El testimonio es pues la clave para la ejecución de una crítica reconstructiva con respecto a los hechos y es el primer momento antes del archivo y la documentación. (Ricoeur 2004, pág. 208) Del testimonio de las víctimas se empiezan a construir las iniciativas de celebración y rememoración, es decir, la apropiación de las narrativas de las víctimas sirve para configurar, a través de manifestaciones artísticas, espacios dedicados al enaltecimiento de los individuos afectados para fortalecer la identidad y abrir paso a la reconciliación y el reconocimiento de estos.

## **1.2. El reclamo del arte**

Las manifestaciones artísticas rompen con un espacio y tiempo determinado caracterizado por el olvido de los hechos, por parte no sólo de las víctimas del conflicto, sino de todos los ciudadanos en general. A partir de esto se genera una nueva comprensión espacio-temporal relacionada con la configuración de una historia, en donde los individuos son conscientes de los efectos sociales y políticos del dilema del país.

El relato, abordado desde las prácticas artísticas, permite según Rancière, la construcción de “espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común” (Rancière 2005, pág. 13). En ese sentido, es solamente a partir de esas prácticas de lo sensible que el individuo puede reclamar justicia y obtener un efecto reparador, el cual se representa no en términos materiales sino metafísicos.

La necesidad de las víctimas por alcanzar un estado de reparación, no se lee en términos de justicia jurídica, sino que evoca un momento en el cual el sujeto tiene la necesidad de promover un litigio que le otorgue un lugar en el espacio que le es común con los demás sujetos de su entorno. De esta manera, la justicia que se reclama, a través de la



remembranza simbólica y artística de los relatos, no tiene como objetivo equilibrar pérdidas y ganancias; su razón de lo justo no está fundamentada en principios aritméticos sino sujeta a principios de carácter geométrico. En palabras de Rancière, la esencia de esa justicia reclamada es lo que los ciudadanos poseen en común y la manera en que son repartidas las formas de ejercicio y control de ese poder común. (Rancière 1996, pág. 17) Es decir, el sujeto a través de las iniciativas de memoria artísticas pretende transmitir su necesidad de reivindicarse como sujeto político y de adquirir una condición de habla, no mediante la palabra, sino mediante la configuración de espacios sensibles.

El fundamento de la política trasciende la “simple aritmética de los intercambios y las reparticiones” (Rancière 1996, pág. 61), El problema que plantea la apropiación de una justicia bajo una lógica de carácter aritmético, es que a partir de esta solo se empiezan a llenar los vacíos que generó un daño específico en los sujetos, pero no otorga realmente una visualización ni altera la subjetivación de los implicados. En ese sentido, un sujeto o grupo de sujetos que reclaman en nombre del daño serán reparados únicamente donde se les fue causado dicho daño, sin darse un proceso estructural de diálogo, es decir, que a través de una aplicación de la justicia aritmética el individuo no adquiere la misma capacidad de habla ni adquiere un lugar en lo común, quedando relegado y expuesto a nuevos agravios, puesto que lo que se ejecuta es una reposición material basada en una aproximación, sin propender por ningún tipo de exactitud en las distribuciones, ni de los espacios, ni de los modos del ser y hacer del sujeto implicado.

Es por lo anterior, que a través de una aplicación de la justicia ideal a partir de principios de carácter geométrico, es decir, desde una perspectiva que otorga a cada quien el lugar que le corresponde en la partición de los espacios y que los adjudica de manera precisa, que el sujeto puede comenzar un proceso mediante el cual se empieza a reestructurar su identidad, dando lugar a nuevos modos de identificación de ese sujeto en la comunidad.

La justicia geométrica, en contraposición con la justicia de carácter aritmético, es la que genera los espacios propicios para el establecimiento del desacuerdo, a partir del cual, los sujetos buscan reivindicar las partes, los modos de ser y los modos de visibilidad de ese ser en la comunidad. Sin una perspectiva geométrica se incurriría en una falsa idea de

reparación y no se generaría la visualización de los sujetos, negando la posibilidad de articular procesos de reconocimiento.

La justicia como la reparación de los perjuicios que unos hacen a otros, como simplemente el equilibrio de intereses entre individuos (Rancière 1996, pág. 17) crea una cuenta errónea con respecto a lo que le corresponde a cada miembro de la colectividad, sin establecer una proporción entre las partes y lo que esas partes aportan a lo común, en otras palabras, deja de lado la *armonía de lo común*, (Rancière 1996, pág. 29) es decir a las condiciones que dan derecho a la comunidad y a aquello que la configura.

La existencia de esta problemática, que nace a partir de las concepciones de justicia, hace necesaria una nueva configuración de los puntos comunes de una manera favorable, donde se le otorgue lo que le corresponde a cada individuo y donde se modifiquen los modos de ser y hacer para notar la existencia de palabra (*logos*) en los afectados. El *logos* permite la apropiación de las manifestaciones y hace posible reclamar en nombre de lo justo y de lo injusto, exponiendo y argumentando un agravio, el cual, se encuentra ligado al proceso de afirmación como individuos sin parte y al tipo de visibilidad en la comunidad. (Rancière 2011, pág. 211)

La exigencia de una reconfiguración de la visibilidad es la que proporciona una nueva repartición de las partes y lugares, basada en una división de tiempos, espacios y formas, que muestra quien puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en que ejerce una actividad, definiendo así el hecho de ser o no visible en un espacio que corresponde a todos. (Rancière 2009, pág. 4) La exigencia de la reconfiguración da lugar a *La Acción Política*, la cual determina espacios y establece montajes “secuencias de tiempo, formas de visibilidad y modos de enunciación que constituyen lo real de la comunidad política” (Rancière 2005, pág. 55).

De esta manera, según Rancière, empieza a existir una diferencia entre lo que constituye la política, *La Politique* y *La Police o L'Ordre Policier*, para el autor la política y la acción de la misma es aquello que gira entorno a la necesidad de existencia de un escenario común y sobre todo en torno a la existencia y la calidad de quienes son partícipes en ese espacio común, (Rancière 1996, pág. 41) en ese sentido la existencia de *La Política* se da precisamente cuando quienes no tienen el derecho como seres parlantes, es decir como seres

con *logos*, logran llevar la función de la palabra más allá de la expresión de placer y pena y hacen reconocer lo justo y lo injusto.

La visión anterior y el acto de “hacerse contar” como características determinantes para la existencia de la acción política, pone en tela de juicio lo que normalmente se ha construido a través de la historia alrededor de la noción de lo político, a través de la filosofía política e incluso a través del estamento jurídico y legal, de esta manera Rancière propone denominar *Policía* y no política a ese “conjunto de procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución” (Rancière 1996, pág. 43).

Estas estructuras que imponen un orden, son las que finalmente determinen la disposición de lo sensible y la manera en que los individuos y sus modos de ser y hacer se distribuyen en la comunidad.

### **1.3. El acto estético como herramienta de justicia: la visualización**

Para poder afectar las estructuras de orden y que se efectúe *La Acción Política* es necesario perturbar los espacios sensibles que ese mismo orden ha instaurado, en otras palabras es necesario configurar la experiencia de los sujetos de manera tal que se dé lugar a nuevos modos de sentir. El origen de esos nuevos modos de sentir, para Rancière no se da más que por medio de la ejecución de actos estéticos, que rompen de manera repentina los espacios tradicionales a los que los modos del ser están sujetos. De lo anterior, tenemos entonces, que la herramienta pro medio de la cual Rancière logra dar solución a la problemática de la aplicación de justicia como medio para la visualización y por ende como medio para *La Acción Política*, es el acto estético.

El acto estético recae de este modo, sobre la base de la comunidad, es decir, “sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión” (Rancière 2005, pág. 55). Los actos estéticos se establecen como el medio mediante el cual se puede reconfigurar esa visibilidad, en el espacio de lo sensible, de los individuos sin *Logos* aparente y permite dar lugar a nuevos modos de sentir que otorgan una nueva forma de subjetividad

política, abriendo paso a una nueva configuración de la experiencia, es de decir, a una nueva partición de lo sensible. (Rancière 2009, pág. 1)

La mirada a la acción política desde el ámbito de lo estético permite leer lo político como un régimen específico de identificación y pensamiento, como “un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones” (Rancière 2009, pág. 1). De este modo, a partir de Rancière, se empieza a leer la política como una forma de experiencia, como aquello que se refiere “a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Rancière 2009, pág. 2).

La apropiación de la palabra, como herramienta para instaurar el litigio, manifiesta una estética que tiene lugar en la disputa sobre la partición de lo sensible y la razón que tienen los sujetos de existir en un lugar común. Estos actos estéticos, configurados a partir de los disensos, permiten una especie de liberación con respecto a las normas establecidas de representación, es decir, con respecto a las estructuras policiales, incluyendo a los excluidos y haciendo notar una existencia de lo que se considera sensible en cuanto a la repartición de las partes.

Lo que permiten entonces los actos estéticos, es una interlocución política entre quienes no tenían un lugar y quienes tienen un lugar en esa partición sensible, permiten la inscripción de la palabra del ser sin *logos* aparente en un espacio común, exigiendo comunidad sobre los órdenes y las partes que hacen posible la apropiación de ciertos modos ser y hacer, es decir, crean un apertura de mundos comunes permitiendo la comunicación entre unos regímenes que están superficialmente separados de expresión, abriendo paso a una comunidad de lo sensible. (Rancière 1996, págs. 78 - 79)

Esta comunidad basada en la transformación de la experiencia, se inscribe dentro de unas dinámicas donde se armonizan las proporciones en nombre de la justa repartición, la cual afecta por una parte la visualización y por otra determina la manera en que los sujetos vana actuar y van a identificarse en común, se empieza también a reestructurar su identidad y la forma en que son reconocidos por otros sujetos de la misma comunidad. Este aspecto deja entrever la profunda importancia de una reestructuración desde la estética, desde la

experiencia política como momento de creación de unos nuevos órdenes de decibilidad y visibilidad.

#### **1.4. El camino a una nueva subjetivación política**

La aparición de una comunidad de lo sensible como consecuencia de la instauración de un acto estético que rompe las estructuras policiales, trae consigo una nueva forma de identificación e inscripción de los sujetos en el espacio, estableciendo de este modo nuevos dispositivos de subjetivación del sujeto. En ese sentido, el darse a conocer como sujeto carente de parte, le abre la posibilidad de configurar una nueva identidad que lo asigna a un nuevo modo de subjetivación política, mediante el cual el sujeto político se extrae a sí mismo de las categorías dominantes de identificación y clasificación, por medio del manejo del agravio, estableciendo una relación con el nosotros y con un ellos. (Rancière 1996, pág. 80)

Al tomar distancia de la estructura establecida por el orden policial, el sujeto se desidentifica y empieza a constituirse desde la alteridad, desde una experiencia donde el sujeto es capaz de identificarse con el otro y se desclasifica de las identidades asignadas por el estamento policial. Pero es también, a partir de este proceso de distanciamiento de las estructuras de orden, que el sujeto empieza a adquirir unos nuevos modos que van constituyendo nuevamente una identidad, la cual yace en el campo de la enunciación y la afirmación de un mundo común, donde el sujeto obtiene una nueva articulación entre el orden del decir, del hacer y del ser. (Rancière 1996, pág.75)

Esa nueva subjetividad política que alcanza el sujeto, a través del acto estético, lleva consigo, “una nueva composición estética, una nueva manera de tomar parte, lo cual en sí mismo trastoca los nombres y regímenes de identificación dados en un campo de experiencia” (Escudero 2009, párr. 10). Contribuyendo de esta manera, a la formación de una serie de colectivos de enunciación que vuelven a poner en cuestión la distribución de papeles, territorios y lenguajes.

Para Rancière, la subjetivación política implica el rechazo de las denominaciones asignadas por otro, indica romper con identidades asignadas de manera arbitraria, que silencian a los sujetos e impiden que estos se desarrollen de manera equitativa en los espacios que tienen en común con otros, de este modo se genera un complemento con la puesta en

escena del acto estético, dado que estos, instauran un litigio que cuestiona y refuerza el rechazo a las identidades asignadas por otro, exigiendo una verificación de las denominaciones que realmente le corresponden al sujeto vulnerado, proponiendo una nueva manera de tomar parte que transgreda y afecte los regímenes de identificación dados en un campo específico de experiencia, puesto que, el recorrido de la subjetivación política se determina a partir de la diferencia entre la voz y el cuerpo, es decir del intervalo entre identidades. (Escudero 2009, párr. 9 – 11)

## 2. LAS INICIATIVAS DE MEMORIA Y EL RELATO DETRÁS DEL ARTE

La masacre de El Salado, corregimiento ubicado en el departamento de Bolívar, fue perpetrada entre el 16 y el 21 de febrero del año 2000 por 450 paramilitares, quienes dieron muerte a 60 personas, sin embargo, el municipio había tenido eventos de violencia desde 1997. La investigación adelantada por el Centro de Memoria Histórica identificó “un total de 60 víctimas fatales, 52 hombres y 8 mujeres, entre los cuales habían tres menores de 18 años, 12 jóvenes entre los 18 y los 25 años, 10 adultos jóvenes entre 26 y 35 años, 23 adultos de 36 a 55 años y 10 adultos mayores” (Grupo de Memoria Histórica – GMH. 2009, pág. 27).

El gobierno ha propendido por articular procesos de reparación y recuperación con el fin de mitigar las huellas de la violencia y fortalecer la democratización, (Jaramillo 2010, pág. 34) concentrándose en otorgar plena garantía de los derechos de las víctimas tomando como marco la Ley 975 de 2005, conocida como Ley de Justicia y Paz, en la cual se hace explícita la necesidad de tomar medidas de reparación. Esta situación puede ser interpretada como un giro en la administración de justicia puesto que, empieza a dar prioridad a las víctimas y a sus derechos revirtiendo la línea de proposiciones otorgadas desde el acuerdo de La Uribe, firmado con las FARC en 1984 hasta las conversaciones con las FARC y el ELN en donde el tema de la justicia no fue abordado. (Ley 975 2005, introducción)

Es necesario aclarar en este punto lo que la Ley 975 de 2005 entiende por víctimas. Las víctimas son vistas como todas aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido daños directos por un hecho punible de que trata la ley. (Ley 975 2005, introducción) No obstante, desde una perspectiva más amplia, la tipificación de víctima

[...] no sólo se compone de una denotación hacia una clase de persona que ha sido dañada por la acción de un tercero. [...] sino que también deja entrever el valor político del daño, el cual muchas veces ha sido infligido no sólo a la persona sino también, simbólica y materialmente, a un colectivo en particular (Molina 2010, pág. 66).

Para la atención de las víctimas, en el marco de la Ley de Justicia y Paz, fue adscrito al Departamento para la Prosperidad Social, un establecimiento público de orden nacional conocido como el Centro De Memoria Histórica, que tiene como objetivo principal reunir y recuperar todo el material documental, testimonios orales y por cualquier otro medio, las

declaraciones relativas a la violaciones que trata el Artículo 147 de la Ley de Víctimas y restitución de Tierras. (Ley 1448 2011, Artículo 147)

La información recolectada, a partir de los relatos, en la comunidad de El Salado ha tenido como finalidad proporcionar y enriquecer el conocimiento de la historia política y social de la zona y desde las manifestaciones artísticas y culturales se ha buscado dignificar y otorgar valor a los sujetos, configurando espacios públicos dedicados a su memoria y a su reconocimiento.

La relación entre los dos elementos determinantes de la reparación, la construcción de memoria y el restablecimiento de la dignidad se han podido articular, para reparar las víctimas de El Salado, apostándole a las manifestaciones artísticas como un mecanismo de carácter colectivo que ha otorgado una reconstrucción psicosocial de las víctimas, la cual ha incluido como lo declara la Ley De Justicia Y Paz, acciones tendientes a la recuperación de la institucionalidad en las zonas afectadas por la violencia, recuperación de los derechos de los implicados y sobretodo el reconocimiento y la dignificación de las víctimas.

## **2.1. Caracterización y función de las iniciativas de memoria a partir del arte**

La comunidad de El Salado ha ejecutado iniciativas de memoria, “con distintos grados de visibilidad y apropiación colectiva, que reivindican los principales hitos de su memoria colectiva: la violencia y el retorno [...]” (GMH 2009, pág. 131). Así pues, dichas iniciativas se han basado en enaltecer el recuerdo de las memorias del conflicto y de sus víctimas.

Las cuatro iniciativas principales de memoria a través del arte empezaron con la construcción de *El Monumento a las Víctimas*, para el cual, la primera piedra del monumento fue instalada el 18 de febrero de 2006 y fue inaugurada un año después. De igual manera, se contempla como iniciativa de memoria el proyecto *Los Dragones*, el cual tuvo por objetivo pintar las fachadas de las casas situadas en los alrededores del parque principal. Lo que pretende transmitir este acto, es la imagen de la víctima como sobreviviente y testigo de la masacre, quien a través de su arte intenta reelaborar los hechos a partir de una nueva simbolización, es decir, una forma particular de narrar lo sucedido plasmando su obra en el espacio público. (GMH 2009, pág. 134) Así mismo, se proyecta como una iniciativa de construcción de memoria colectiva los diferentes murales que se han pintado en cabeza de



las mujeres y los jóvenes, ésta surgió en el año 2006 bajo el liderazgo de las Mujeres Unidas de El Salado. (GMH 2009, pág. 137)

No obstante, es necesario precisar que la recuperación narrativa de los recuerdos sobre lo vivido por las víctimas de El Salado se ha desarrollado también a través de la fotografía. En ese sentido, es útil resaltar la exposición *Volver Al Pasado Para Reconstruir El Futuro. Los rostros de las víctimas*, adelantada por el Centro de Memoria Histórica a partir de la reproducción de archivos particulares y de álbumes familiares. De igual manera, es importante tener en cuenta la exposición *Imágenes Para La Memoria*, ejecutada también por el Centro de Memoria Histórica.

Es preciso resaltar las cualidades de estas iniciativas de memoria histórica que permiten considerarlas como un medio para la visualización y el reconocimiento de los sujetos vulnerados. Los relatos de las víctimas se han materializado a través del arte y les han otorgado un carácter simbólico, el cual tiene la capacidad de hacer más viable y menos doloroso, para los afectados, los procesos de duelo y destierro.

Con la primera iniciativa de este orden, *el monumento a las víctimas*, el colectivo de sujetos implicados buscaba hacer énfasis en la experiencia traumática sufrida por los habitantes y profundizar en el papel que adquiere el lugar de los hechos después del retorno. (GMH 2009, pág. 163) El monumento se localiza encima de la fosa más grande que se encontró en El Salado, la cual contiene los cuerpos de las víctimas de asesinatos selectivos y desapariciones forzadas. Este exhibe una cruz, como representación del calvario que vivió Jesucristo, metáfora del sufrimiento de los habitantes de El Salado, y está decorado por 49 placas que contienen el nombre de los desaparecidos. (GMH 2009, pág. 163)

La labor de ejecutar esta iniciativa, estuvo en manos del Padre Rafael Castillo, quien buscó a través de la instauración del monumento condensar la memoria de El Salado desde 1997 hasta el 2004, recogiendo víctimas de múltiples eventos violentos y de diferentes actores armados, tratándose así, de un relato acerca de lo que ha significado para la gente el proceso de violencia en la zona. (Centro de Memoria Histórica, párr. 1)

A través del monumento es posible comunicar un mensaje en donde se compensan los hechos del pasado con las aspiraciones futuras que se tienen con respecto al retorno al territorio. La construcción de los monumentos conmemorativos ubicados en espacios de

carácter público se convierten en símbolos de reparación, permitiendo que se realice un trabajo sobre las emociones y que se dé una reparación psicosocial de las víctimas, brindando la posibilidad de traer al terreno a quienes están desaparecidos y a quienes fueron asesinados, con el fin de rendirle un homenaje y de alguna manera poder mantener su presencia. (Sanfeliu, Monumentos Conmemorativos y Memoria, pág. 1)

No obstante, esa no es la única naturaleza de los monumentos. A partir de estos, se facilita también el proceso de reconciliación y de reconocimiento puesto que funcionan como recordatorio de lo ocurrido y permiten que se realice una correlación entre lo sucedido y los afectados en el momento en que se interactúa con la pieza.

Como lo afirma Cynthia Cohen, los monumentos, los museos y las instalaciones comparten la posibilidad de contribuir a la justicia y a la reparación, en la medida en que, a partir de estas, se reconstruye la dignidad de las víctimas cuando aún en algunas esferas se ignoran las lesiones de las que los sujetos fueron partícipes. (2005, pág. 37) Sirve en otras palabras, para reestructurar la historia oficial a partir de una nueva configuración de la experiencia donde se pueden vincular todos los individuos de la sociedad.

Para Alba Sanfeliu, investigadora de la Escuela de Cultura de Paz, los monumentos conmemorativos ubicados en lugares públicos, tienen la capacidad de realizar transformaciones en el paisaje urbano y la característica de dotar de significado los espacios, dado que, al interactuar con la pieza se despierta el interés por saber la razón misma de su ejecución, alterando la concepción que se tenía del lugar antes de la intervención artística. (pág. 2)

Por otra parte, los murales, como otra muestra de las iniciativas artísticas llevadas a cabo en El Salado y en tanto obras de exposición pública, tienen como objeto plasmar una nueva simbolización, siendo esta una forma no tradicional de contar lo sucedido. *Los Dragones*, como se denominan las obras muralistas, fue una iniciativa de carácter individual y a partir de esta el autor, Pedro Torres, una víctima directa de la masacre, busca resignificar y reapropiarse del espacio violentado por los paramilitares.

Estas técnicas visuales de exposición pública adquieren el carácter de homenaje y buscan la reintegración de una comunidad fracturada por los hechos. La connotación simbólica de los dragones pintados es crucial, puesto que, llevan un mensaje acerca del

pasado y la reconstrucción de un futuro colectivo, basado en unas vivencias que estructuran la identidad, lo que lo hace una puesta artística con un alto contenido conceptual. Para Pedro Torres, el pintar dragones en los murales de la cancha principal del municipio de El Salado, significa “el bien y el mal, fuerza e inmortalidad” (GMH 2009, pág. 166) y expresa de algún modo el deseo individual de darle un giro a la historia y de dejar atrás los hechos traumáticos. A partir del mural se busca exaltar el espacio y mostrar una necesidad socio-política de reparación creando de este modo “una marca semántica de gran envergadura en la pared” (Dosch 2007, pág.4).

El autor de la obra, quien para la fecha de la masacre tenía 16 años, fue uno de los testigos oculares de los hechos y presencié los crímenes y las torturas de las que fueron víctimas sus familiares en la cancha principal del municipio, según Pedro Torres, lo que le permite plasmar sus relatos a través del muralismo, es dejar de lado la impotencia que sintió cuando fue testigo de los sucesos. A través de este ejercicio el autor puede significar su recorrido una vez ocurrida la masacre. El mural retoma la lectura íntima y la ubica en el espacio público como una forma de resignificar el espacio agraviado buscando así, mediante un acto individual, el equilibrio en la propia subjetividad y de paso producir un efecto de memoria en el espacio público. (Centro de Memoria Histórica, párr. 1)

De igual manera, también mediante la expresión muralista las mujeres de la zona se han empoderado de los relatos y han logrado plasmar en las paredes de la cancha principal imágenes que hacen alusión al renacimiento, acompañados de mensajes que evocan el deseo de superar las huellas de la violencia, es así como en el 2006 surge la iniciativa por parte de las *Mujeres Unidas de El Salado*, quienes con la ayuda de los jóvenes y madres cabezas de familia, decidieron resimbolizar el lugar donde fueron perpetradas las torturas. Según el trabajo del Centro de Memoria Histórica, el hecho de pintar el mural en el sitio donde sucedieron las acciones violentas permite realizar una resignificación del lugar donde ocurrió la tragedia para de esta manera revertirlo en un lugar de esperanza.

Lo que plasman las mujeres en estos murales es la vida campesina y los elementos propios de su identidad que les fueron enajenados en el momento de la masacre, así en sus relatos está presente la huella que configura su identidad y las prácticas que las determinan, a través de la pintura de los espacios, no solo se logra realizar un duelo con respecto a los

hechos y reclamar la recuperación del pueblo, sino también reivindicar las raíces que constituyen la identidad colectiva. “El retorno no es para los habitantes de El Salado únicamente el regreso a un espacio, es la recuperación de un tiempo que conecta el pasado con el futuro en el horizonte de acción de los habitantes de El Salado, y eso es lo que procuran recordar los murales” (GMH 2009, pág. 137).

La experiencia se ha configurado también a partir de las artes mecánicas como la fotografía, la cual ha tenido profunda cabida y acogida en los procesos constructivos de memoria en la zona, resaltándose la exposición *Imágenes para La Memoria* de Jesús Abad Colorado, la cual hace parte del proyecto *Fotomuseo Itinerante*, a partir de la cual se recogen doce casos emblemáticos, uno de ellos la masacre de El Salado, y donde se evidencia el desplazamiento forzado. La exposición del artista, hace énfasis en la verdad y las memorias de la violencia con un enfoque diferenciado, el cual, le da prioridad a la versión de las víctimas, pretendiendo dignificar comunidades enteras. (Foto Museo Itinerante, introducción) En palabras del autor, es fruto de “un trabajo continuo contra el olvido. Utilizo la fotografía como documento social y político para buscar cambios de actitud en un país insensible frente al dolor las víctimas” (El Espectador 2012).

A través de la fotografía, se intentan transmitir los relatos traducidos en imágenes como símbolo de la obra testimonial. En este punto Rancière retoma la importancia de la imagen como aquello que se “expone y se contempla [...] y donde el fotógrafo es capaz de inventar [...] una arquitectura concreta que da a la obra testimonial una autosuficiencia escultural” (Rancière 2005, pág. 61). De este modo, para el autor, a través de la imagen es posible que las comunidades políticas se identifiquen permitiéndose la posibilidad de repensar un nuevo espacio común, con unos lazos sociales que se dan a partir de la reconstrucción que proporciona la imagen como proyección de la identidad y de unas narrativas que comparte la colectividad. A partir de esto, la imagen permite una reapropiación de la experiencia puesto que, ofrece la posibilidad de mirar la realidad desde ópticas diferentes y así esbozar una panorámica sobre las problemáticas del otro. (Rancière 2005, pág. 62)

Para Elizabeth Jelin la fotografía además de tener el papel de relatar los indicios culturales en una determinada comunidad y de servir como objeto de estudio en la

investigación social, adquiere en escenarios vulnerados, el papel de fuente mediante la cual los sujetos construyen y transmiten narrativas e historias comunes (2012, pág. 56) y por medio de la cual se incentiva, sobre todo, a la reflexión acerca de situaciones personales o de un núcleo social específico.

La fotografía adquiere un rol en donde es posible representar a quienes no están, sus vidas y lo que dejaron atrás, como método para hacerlos presentes y otorgarles la dignidad que les fue arrebatada, lo que se ve a través de la fotografía en procesos de construcción de memoria histórica es “una visión particular del pasado y parte de un proyecto de futuro, pensados desde y en el presente” (Jelin 2012, pág. 58). Es de este modo, que se asienta la posibilidad de contar la historia de quien ya no puede hacer uso de la palabra y que por lo tanto su narrativa no puede ser escuchada sino simbólicamente a través de la imagen.

A través de las fotografías de Jesús Abad Colorado, es posible edificar representaciones acerca de una historia que es ajena y volverla propia mediante un ejercicio de reflexión, que permite ante todo la construcción de memorias que se transmiten por medio de la experiencia que produce el encuentro con las imágenes, disolviendo los silencios y los olvidos propios de las historias oficiales acerca de la violencia en el territorio de El Salado.

## **2.2. El arte como archivo o documento y su papel en la reconfiguración de la historia oficial**

La representación de los relatos a través de las alternativas mencionadas anteriormente conduce a la figura del testimonio como esencia del tiempo pasado. Desde Ricoeur las diferentes naturalezas de las iniciativas de memoria son parte de la memoria declarada y se configuran en el plano de la representación ya sea que este relato se construya a partir de la pintura, de la música, de la fotografía, del monumento o de la narración simple verbal. A través de las manifestaciones artísticas se logra la configuración, en imágenes, de sucesos que antes de ser relatados se encontraban solo en el plano de la rememoración. Al hacer uso de iniciativas artísticas, los sucesos dejan de concentrarse en una fase de carácter declarativo y empiezan a jugar con una real representación de los rasgos de los acontecimientos. (Ricoeur 2004, pág. 209) Por lo tanto, estas nuevas configuraciones narrativas permiten además de un

análisis documental, la construcción de procesos reflexivos de la memoria, los cuales, se construyen sobre las huellas documentales que aportan las muestras artísticas.

De las huellas documentales que dejan las iniciativas de memoria en El Salado, se despliega una consecuencia primordial, la de la reconfiguración de la historia oficial, como parte de un nuevo reconocimiento y como parte también del litigio que entablan las víctimas para tomar parte en un espacio que les ha sido arrebatado y que les ha quitado no solo la dignidad si no la capacidad de habla en el espacio público.

En un principio, la historia de lo sucedido en el municipio de El Salado, estuvo dividida en tres momentos, poniendo en juego la difusión de una historia oficial, la construcción de unos sentidos sociales y políticos y alterando la visión acerca de la acción de la violencia, afectando la creación y representación de memorias colectivas sobre las víctimas, los victimarios y el contexto de lo ocurrido. (GMH 2009, pág. 84)

La primera versión que se emitió y que tuvo fuerte acogida fue la versión de las Fuerzas Militares, en la cual se declaraba que en “El Salado habrían muerto quince pobladores en medio de combates entre las FARC y los grupos paramilitares” (GMH 2009, pág. 84). Según el estudio sobre la masacre de El Salado realizado por el Centro de Memoria Histórica, fue esta primera versión la que condicionó el desarrollo de la noticia y la que encasilló lo sucedido dentro de un margen en el cual la veracidad estaba, de alguna manera, alterada, provocando que lo que se relatara alrededor de lo sucedido fueran reafirmaciones de esta.

No obstante del 22 de febrero al 1 de marzo del año 2000, la Fiscalía General de la Nación presentó su versión sobre lo sucedido, en donde se argumentaban hechos contrarios a los declarados en un primer momento, es a partir del informe de la Fiscalía General que se empiezan a denominar los hechos bajo el calificativo de masacre, esto le confirió un respaldo de carácter institucional a las víctimas, las cuales “aún no lograban posicionar su versión en los medios de comunicación” (GMH 2009, pág. 84).

Sin embargo, esa construcción de la historia oficial se vio marcada por la versión de los victimarios acerca de lo ocurrido, como razón de esto las AUC emiten un comunicado el 23 de febrero de 2000, en donde refutan la veracidad de las declaraciones tanto de las Fuerzas Militares como de la Fiscalía General de la Nación. En el comunicado, El grupo paramilitar,

asume la autoría de los hechos reivindicando las acciones como antisubversivas, de esta manera las víctimas de El Salado en el discurso difundido por los medios de comunicación fueron señaladas como guerrilleros vestidos de civil, en palabras del comunicado de las AUC, “Nuestras tropas con los guerrilleros desertores como guías, tendimos el cerco pudiendo individualizar sin equívocos (entre la población campesina) a quienes eran guerrilleros” (Autodefensas Unidas de Colombia. Colombia 2000). De este modo, los hechos del grupo paramilitar quedaron justificados de manera pública como hechos que respondían a una lógica antiguerrillera y legitimaron la acción de la violencia como una operación de carácter militar. (GMH 2009, pág. 85)

Con la última declaración de las AUC, se creó en el imaginario nacional una justificación de los hechos, presentando la acción como legítima y necesaria, como la única manera de hacer frente a una creciente ola insurgente y subversiva. Es así como lo que quedó en la memoria común, fue un hecho moralmente aceptado. Esta percepción colectiva se mantuvo hasta el 2006, en donde a partir de la implementación de la Ley de Justicia y Paz, se produjeron versiones libres de los victimarios.

De lo anterior, se despliega la principal problemática de la construcción de memoria en el municipio de El Salado y la principal razón por la cual es solo a través del arte que se logró posicionar la voz de las víctimas siempre marginada. Los medios de comunicación en su carrera por presentar información siempre pusieron de ante mano los relatos y las versiones de los victimarios y de las entidades estatales antes que las versiones de las víctimas, haciendo de los procesos constructivos, dinámicas de carácter unilateral.

Una dinámica que puso en riesgo “el qué y el cómo de los recuerdos sobre la masacre dentro de la memoria colectiva, pues cuando el victimario habla, asume la libertad de decidir sobre sus olvidos y sus recuerdos” (GMH 2009, pág. 86). La importancia entonces de la recuperación narrativa de los recuerdos a través del arte se hace tangible en la medida en que le devuelve la palabra a las víctimas silenciadas y permite cuestionar las historias oficiales como garantías para la no repetición de los hechos.

Desde la reconstrucción de los hechos a través de las manifestaciones artísticas inscritas en la construcción de la memoria, se resaltan características que le otorgan una visibilidad a las víctimas que de otra manera no hubieran podido obtener, en ese sentido, las

víctimas antes de los procesos de reparación contemplados en la ley de justicia y paz, no tenían ninguna medio para hacer visibles sus relatos.

A través de la pintura, la fotografía y los murales, la víctima plasma su dolor y evita el olvido de lo ocurrido, tiene la posibilidad de mediar con el espacio que se le fue arrebatado y transgredido y puede de esta manera resignificar el lugar de los hechos, no solo ese lugar físico, sino también el lugar donde se genera el imaginario colectivo y donde se guardan las historias que constituyen la identidad de los pueblos. Mediante la fotografía, por ejemplo, la víctima tiene la posibilidad de hacer visible a quien ya no está, de contar su verdad, de reclamar en nombre de los desaparecidos y de ejercer procesos de perdón y reconciliación.

Es así como a partir de los elementos inscritos en las prácticas artísticas, los cuales reconfiguran la experiencia, que estos individuos afectados pueden darle un giro sustancial a las versiones sobre los hechos pasados, resaltándose como principal elemento reconfigurador, tanto de la historia como del espacio, la importancia identitaria que se imprime en ejercicios artísticos, los cuales le otorgan una nueva dignidad a la víctima y un nuevo escenario donde llevar a cabo su cotidianidad.

La reconfiguración identitaria es la pieza clave de todas las iniciativas llevadas a cabo a lo largo del retorno de los sujetos a su espacio, puesto que a través de la reconstrucción de los hechos desde una alternativa simbólica, se evocan nuevos significados del ser en su territorio, la fotografía permite traer a quienes ya no están y la pintura y el muralismo permiten que se narren y se enaltezcan las memorias vulneradas. Se empieza a dejar de lado una verdad fragmentada la cual, atento contra el nombre de las víctimas y que les impuso denominaciones erróneas en el espacio público, en resumen lo que permiten las prácticas artísticas es responder a la pregunta ¿Quiénes eran antes y quienes son después de lo sucedido? concediendo la construcción de memorias centradas “no sólo en los hechos y las interpretaciones, sino en las resistencias, las identidades y los procesos que las enmarcan” (GMH 2009, pág. 88).

El exponer las vivencias de la masacre, a través de medios no convencionales, deja entrever la importancia de otros factores, los cuales, juegan un papel en las construcciones narrativas y permiten llevar a cabo un proceso de duelo ligado a la exteriorización no verbal, la cual se queda muchas veces solo en comisiones de verdad o en tribunales de justicia, es



decir, solamente en procesos jurídicos que no suplen de manera completa la reparación simbólica, psicológica y social que necesita una víctima del conflicto armado.

### 3. LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA COMO ACTO ESTÉTICO

El ejercicio del arte consiste, entonces, en trabajar en una reconfiguración de la división de lo sensible a través de la modificación de las experiencias de los sujetos. Es así como a través de este se hace posible reedificar un espacio público que fue alterado y dividido, restaurando los roles que tienen las víctimas en lo social. (Rancière 2005, págs. 57 -58)

La construcción de memoria histórica, como ese momento de reconfiguración plantea de entrada la problemática de las experiencias como fenómenos de carácter individual. No obstante, al ser el proceso de construcción de memoria histórica un proceso que se arraiga en los sujetos a través de la colectividad y de las narrativas comunes, le confiere un carácter de transmisión a las experiencias de los sujetos y es lo que permite finalmente que la nueva división sensible sea capturada por todos los espectadores.

La memoria histórica a través del arte tiene la capacidad de crear unas formas materiales de consenso en la comunidad que *La policía*, y la justicia tradicional no son capaces de suplir, puesto que no proponen reestructurar la realidad y la función de los sujetos directamente implicados. Ese consenso fundamental en la teoría de Rancière, personifica la comunidad del sentir. Significa, de una manera más breve, que los acuerdos y desacuerdos pueden ser considerados como objetivos e incuestionables. (Rancière 2005, pág. 54) En la historia del municipio de El Salado, el consenso es acerca de la historia oficial, acerca de la historia de lo ocurrido y el Litigio busca la llegada a un punto donde la imagen de las víctimas y de los hechos sea incuestionable, donde se otorgue veracidad a los sucesos y se reconozcan a los sujetos como individuos sin parte en un proceso de toma de decisión.

De ese consenso dependen las maneras en que los sujetos se identifican y se desarrollan en la estructura social, de igual manera de este reconocimiento depende la posibilidad de tener palabra en el campo público y reclamar esa justicia que no repara donde se hizo el daño sino que otorga igualdad en términos de lo que le corresponde a cada sujeto vulnerando, gestionando posibilidades para ofrecer un estado de lugares y funciones parecida a todos. (Rancière 2005, pág. 54) La construcción de memoria histórica empieza a resolver esta problemática de reconfiguración, poniendo en tela de juicio las categorías de

identificación de cada sujeto tanto en su individualidad como en su colectividad, proporcionando un escenario donde es posible una real capacidad de intervención política.

Para Rancière las prácticas artísticas pueden intervenir en la distribución general de los tipos y las maneras de ser y de afectar los modos de visibilidad. El arte se configura como una herramienta mediante la cual es posible mostrar una realidad invisibilizada u opacada. De este modo, a través de la simbología del arte se pueden transfigurar los significados tanto de los regímenes de identificación de los individuos como también el significado del territorio.

De igual manera, el acto simbólico del retorno al territorio y el refuerzo del mismo a través de la instauración de monumentos y murales que generan una reapropiación territorial, se establecen como momentos fundamentales en el desarrollo de las iniciativas de memoria histórica, así pues, el volver nuevamente al espacio que fue afectado por los hechos violentos e intervenir artísticamente, afecta la significación del espacio en el subconsciente colectivo. Se deja de lado la percepción del lugar como un espacio violento y empieza a ser cuna de los relatos y narrativas de lo sucedido. El territorio empieza a adquirir un carácter donde se relacionan los individuos y donde se comparten las vivencias que fundamentan un nuevo imaginario colectivo.

La pintura y en general las artes plásticas tiene la capacidad de otorgarle valor a superficies en principio vacías, es decir tiene la capacidad de dotarle a lo plano una significación y transmitir una expresión estableciendo “una relación de correspondencia entre la palabra y la pintura, entre decible y visible” (Rancière 2009, pág. 6). La lógica representativa que se desarrolla a través de las incitativas de construcción de memoria histórica apunta a hacer presentes a quienes no están, pero sobre todo se caracteriza por la reivindicación de los derechos de los individuos que fueron violentados. Es decir, no se queda solo en la reconstrucción narrativa de lo sucedido, sino que la relación de los interlocutores se extiende a un plano en el que el reconocimiento es fundamental para adelantar los procesos de duelo de las víctimas. Al representarse los rostros de los desaparecidos, se evoca la figura del sujeto trayendo, a su vez, el papel de este en esa configuración social a la que pertenecía, haciendo alusión a sus modos de ser y hacer en la comunidad. De igual manera, la afectación de esta lógica representativa no se queda en afectar la experiencia de quien realiza la

intervención o de quien vivió los hechos, esta busca penetrar todas las esferas sociales y postularse como un ejemplo de las dinámicas violentas en el país.

Estas nuevas formas de composición del sujeto a través del arte forjan una experiencia común que apela a la reflexión sobre lo sucedido y que permite, a través de la aprobación de las obras, la visualización de las víctimas. Es decir, la introducción de los sujetos violentados y de los símbolos que los identifican como víctimas en la reconfiguración de lo común y de lo particular a través de lo sensible. No obstante, esa visualización se distancia drásticamente de lo que propone la ley 975 de 2005, es decir no se queda en hacer del sujeto solamente alguien que ha sufrido daños directos por un hecho punible y que por tanto debe ser reparado, sino que trasciende la tipificación y aborda la problemática de la identificación del sujeto a partir de la lectura de otros sobre lo ocurrido.

La visualización que otorgan las manifestaciones artísticas, es una visualización que se desplaza al plano público y rompe los límites que le confiere el aspecto jurídico, puesto que, retoma la noción de identidad fracturada en el momento de la masacre. El arte tiene como finalidad, crear las partes pertinentes para que los sujetos sin lugar en lo común hagan manifiesto el disenso que por medio de la acción política común son incapaces de llevar a cabo, (Rancière 2005, pág. 53) reconstruyendo un espacio de intervención política.

Es de esta manera, como el relato que se transfiere en las fotografías, los murales y las pinturas, se transforma en un nuevo modo para comprender el tiempo, no solo pasado y la realidad de quienes retornan al territorio. La imagen, tanto la que se imprime a través de la huella fotográfica como las imágenes simbólicas que se plasman a través de medios plásticos, como los murales, configuran una relación de paso hacia el lenguaje, el cual permite hacer tangible el litigio y traer a la luz la necesidad de armonizar las proporciones de lo común, en lo referente a los modos de percepción de los sujetos afectados en la masacre. En palabras de Josep Catalá, esta configuración de un nuevo relato, como parte de procesos constructivos de la memoria, da lugar a unas “visualidades retóricas, que conforman imágenes generadoras de nuevos conceptos, [...]” (2005, pág. 286) es decir, de nuevos modos de identificación y asignación en la comunidad.

El arte armoniza las partes según las proporciones que le corresponden a cada sujeto, haciendo de este un acto estético configurador de la experiencia, puesto que, pone en

evidencia la ausencia de fundamentos en las asignaciones que otorga la historia oficial a las víctimas a través de nuevas formas de clasificación identitaria. Estas nuevas formas compositivas, generan un proceso de desidentificación, el cual, quebranta una estructura dada por el orden policial, es decir por los medios de comunicación y por las versiones oficiales de los hechos, y abre paso a una concepción que toma en cuenta la palabra de quienes en principio carecieron de derecho a contar lo sucedido.

Permiten, en otras palabras, entablar una acción política que pone en tela de juicio los modos de identificación como víctimas, y los pone en el escenario como sujetos en condición de igualdad que reclaman visibilidad y reconocimiento. Resaltándose así una base estética en la política, una base primera que acude a la experiencia como mecanismo para la trasgresión y modificación de estructuras sociales impuestas, las cuales determinan y condicionan la manera mediante al cual se desarrollan y desarrollaran los sujetos sus actividades en un espacio común.

Es de este modo como los procesos de construcción de memoria histórica, se empiezan a establecer como *actos estéticos*, puesto que estas dinámicas de rememoración buscan, a partir de las disposiciones narrativas, configurar la experiencia dando lugar a unos nuevos modos de sentir que inducen necesariamente a una nueva forma de subjetividad política, es decir, plantean una nueva forma de identificación, mediante la cual “los mudos hablan y las personas sin historia se otorgan una historia” ( Rancière 2005, pág. 77 - 78) a través de una imagen simbólica que evoca y que expone la arquitectura completa de la obra testimonial y que plantea un desafío de reapropiación “de la topografía de un lugar y de las múltiples huellas de una historia” (Rancière 2005, pág. 61).

### **3.1. El acto estético como medio para el reconocimiento**

Ahora bien, en el momento en que se logra traspasar la tipificación jurídica con respecto a la noción de víctima, es decir, cuando se ha alterado la configuración del espacio afectado, a través de las manifestaciones artísticas y se ha dado publicidad a las narraciones de los individuos, la problemática se transponla al espectro del reconocimiento, como ese momento reflexivo necesario de la memoria, en donde se anclan el perdón y la reconciliación. (Ricoeur 2004, pág. 634 – 635)

El reconocimiento otorgado a través de las iniciativas artísticas de construcción de memoria histórica además de transformar la repartición de los espacios pone también en cuestión el estatuto bajo el cual se identifican los sujetos afectados y sus relaciones, dejando entrever la necesidad de apropiarse de los relatos para pensar en un escenario de reconciliación, donde la historia oficial obedezca a principios de verdad y donde se ofrezcan posibilidades de participación. El reconocimiento define una nueva relación entre el ser y el hacer en lo común, un hacer que se da a través de los medios de participación y toma de decisiones, es decir en términos de Rancière, un ser y hacer determinado por la capacidad de habla del sujeto en los espacios comunes, como medio para la transformación del pensamiento en un experiencia sensible de la comunidad.

La problemática que plantea el otorgar reconocimiento a los sujetos afectados, entendiéndose el reconocimiento como parte vital del reclamo de justicia por parte de las víctimas, en tanto que su palabra no es tomada en cuenta en la historia oficial y por tanto no son reconocidos quienes no están, ni los aspectos simbólicos arrebatados de su identidad y su desarrollo, son abordados desde los actos estéticos y son tratados a partir de esa nueva relación de las formas de visibilidad que estos otorgan.

En el caso de las muestras fotográficas, se está haciendo presente a quienes a causa de las desapariciones forzadas y los asesinatos selectivos no tuvieron la posibilidad de ser tomados en cuenta, de esta manera se fortalecen los procesos institucionales que de alguna manera buscan reparar los daños de quienes son considerados víctimas bajo la tipificación jurídica. De igual modo, permiten un reconocimiento de la ausencia no solo por parte de los

familiares, sino que empiezan a tomar parte en el proceso actores externos, a quienes se les refuerza la historia de los hechos haciéndolos públicos y de algún modo tangibles.

Las composiciones como los murales y pinturas, ponen en el escenario y traen al lenguaje los reclamos de quienes no son reconocidos como víctimas. Puesto que, mediante estas labores es posible traer a la historia oficial el nombre de los afectados generando así un espacio propicio que además de permitirles ser visualizados como sujetos vulnerados, permite que sean tenidos en cuenta en la toma de decisiones que conciernen a lo *político*<sup>1</sup>.

Es en este punto donde el reconocimiento otorgado por los actos estéticos recobra un valor importante, dado que le permite al sujeto adquirir una situación de habla, la cual le hace posible poner en tela de juicio lo justo, los modos en que las acciones de justicia se están llevando a cabo y los modos en que están siendo tenidos en cuenta por el aparato institucional. De igual manera, esa situación de habla que adquieren mediante el reconocimiento no solo se refleja en los procesos de toma de decisiones, sino que se transponen al reclamo de lo justo en nombre del territorio el cual finalmente le permite a la víctima construirse nuevamente como sujeto político.

El territorio, como un elemento con un nuevo significado, otorgado a partir de los murales, las fachadas pintadas, las pinturas y en general todos los relatos simbólicos, es el que en últimas permite dar lugar a los actos estéticos y es finalmente uno de los aspectos que más se ve afectado por estos y el que en un proceso de transferencia afecta la subjetividad de los sujetos implicados, es decir el Yo de las víctimas y las maneras de ese Yo de ser y hacer en el ambiente, proponiendo el escenario propicio para que el sujeto dé lugar a un nuevo modo de subjetivación política.

---

<sup>1</sup> En este punto se hace referencia a *Lo Político*, en términos de lo que propone Rancière, es decir abordar lo político desde la experiencia como aspecto fundamental para configurar la visibilidad de los individuos en lo común, de este modo el tener la posibilidad de hacer parte de los procesos de toma de decisiones en lo político, se traduce en la adquisición de un poder de habla que permite tomar decisiones en cuanto a los modos en que son repartidas las partes que determinan la visibilidad de los sujetos en un espacio que de antemano le corresponde a todos los individuos en la comunidad.

### **3.2. Nueva subjetivación política de las víctimas**

La construcción de esta nueva subjetivación política que nace como fruto del reconocimiento y la visualización de las víctimas, hace referencia a ese proceso mediante el cual el sujeto político se extrae a sí mismo de las categorías dominantes de identificación y clasificación, y es finalmente este proceso el que le permite al sujeto alcanzar una condición de igualdad en términos de participación en los espacios comunes con otros sujetos.

Las nuevas formas de composición y los nuevos modos de percepción ponen en relación nuevas formas de visibilidad de esos sujetos, en ese sentido, las víctimas a partir de las narraciones que imprimen en las obras de arte, están alterando de manera explícita las relaciones y grados de visibilidad con las que se muestran en el espacio público, de esta manera, lo que la obra de arte les permite es pasar de una identificación sin reconocimiento, es decir de víctimas que no son tenidas en cuenta en procesos participativos y coyunturales, a un nuevo modo de tipificación donde no son ya las víctimas del conflicto armado que no tenían voz en la construcción histórica de lo sucedido, sino que por el contrario empiezan a ser reconocidas en el espacio como sujetos que reclaman unos derechos y unos modos de reparación particulares.

Es a partir de esa nueva identidad construida desde la colectividad y a la apropiación de los espacios y las narrativas de los hechos que los sujetos pueden realmente empezar a armonizar las partes y las proporciones que les corresponden en la comunidad política, de igual manera lo que otorga la subjetivación como el resultado de la manifestación de los actos estéticos, es la organización de unas nuevas maneras de sentir, en este caso no solo con respecto a lo que representan los afectados, sino también con respecto a los retos que plantea la problemática de violencia en el país y a la configuración de la historia oficial en un marco de justicia transicional.

Se empieza a dar movilidad a una manera de apreciación de esos modos sensibles que configuran a los sujetos y a las estructuras en las cuales estos sujetos se desarrollan, dado lugar a una visibilidad y a una decibilidad común, es así como el acto estético es ante todo, en estos procesos de construcción de memoria histórica, un acto de composición de nuevos sujetos y de nuevos ordenes de organización e interacción de estos.



La nueva subjetivación que aparece cuando el sujeto logra emanciparse de las categorías impuestas por el orden policial, proponen un reordenamiento que tiene un contenido político, el comienzo de un camino donde las víctimas son tenidas en cuenta en procesos, en los cuales el hacer uso de la palabra es vital. Estos escenarios de aparición política que otorgan las manifestaciones artísticas, son escenarios de debate, de construcción y de reivindicación tanto de la historia oficial como de los derechos reclamados, no solo en el territorio de El Salado, sino en todos los espacios donde la violencia y el silencio de las víctimas ha sido una herramienta sistemática para perpetuar las dinámicas violentas propias del país.

El acto de la composición política a través del arte, como proceso de desidentificación y desarraigo de los órdenes establecidos institucionalmente, rompe con esas narrativas que se tratan de fijar y son las que, finalmente, determinan las visibilidades y las decibilidades de los sujetos. En ese sentido, cuando el individuo plasma en un mural la historia simbólica con respecto a su experiencia en la masacre, esta automáticamente corrigiendo y generando una nueva identidad en relación con la que se le ha asignado mediante el orden institucional, es decir, la víctima a medida que narra simbólicamente su historia configura la experiencia de quienes se encuentran como espectadores de la obra y permite entablar una relación que da lugar a una nueva visibilidad, con la cual no contaba en un principio y que resulta difícil adquirir mediante procesos judiciales, puesto que estas dinámicas toman al sujeto que ha sido víctima como una cifra y un dato estadístico pero no dan nunca la posibilidad de decibilidad y de expresión de ese sujeto vulnerado. De este modo, los monumentos, los murales y la fotografía, generan un movimiento que consta de implicación subjetiva y que “construye un nuevo lugar de enunciación, como un acto de toma de palabra en ciertas condiciones de experiencia” (Escudero 2009, pág. 30).

La construcción de memoria histórica desde las manifestaciones artísticas, propone una nueva composición con un carácter estético que permite ejecutar una nueva forma de tomar parte, lo cual necesariamente perturba los nombres asignados por una alteridad y los regímenes de identificación dados por el orden institucional y policial en un campo de experiencia. (Escudero 2009, pág. 31)

La aparición política del sujeto se encuentra estrechamente ligada con el regreso al territorio y la posibilidad de construirse desde una nueva perspectiva en un escenario que, a pesar de tener connotaciones negativas en el imaginario, se reinventa a través de las intervenciones artísticas y del nuevo significado que estas otorgan.

El acto de pintar las casas, la cancha principal y las calles que fueron centro del terror y escenario de los crímenes paramilitares, le graba un nuevo carácter, generando una nueva relación del sujeto con el entorno, en este punto es donde el acto estético tiene mayor fuerza, puesto que está afectado esos modos sensibles mediante los cuales el individuo no solo puede hacer un proceso de duelo, sino que puede abrirse camino a procesos de perdón con los victimarios mediante un proceso de reconciliación con el territorio y con lo que este necesariamente implica en el imaginario colectivo afectado.

La acción política a través del arte, establece montajes de espacios nuevos, en lugares que tiene una carga simbólica anterior y le otorgan una nueva connotación, una nueva secuencia de tiempo, de formas de visibilidad y de modos de enunciación, lo cuales constituyen, en palabras de Rancière, lo real de la comunidad política. (Rancière 2005, pág. 51)

De este modo la construcción de memoria histórica, mediante los actos estéticos, permite hacer visible lo que no se veía, y reapropiarse de un espacio que le fue enajenado a unos sujetos, mostrando como objetos comunes cosas que eran vistas como del dominio privado, haciendo que prestemos atención a sujetos habitualmente tratados como simples objetos. (Rancière 2005, pág. 51)

Las manifestaciones artísticas otorgan una cohesión colectiva a quienes se vieron afectados y pone bajo un mismo discurso la reivindicaciones que estos buscan, un discurso que es leíble y entendible en todos los espacios y por todos los sujetos de la comunidad y a través de la nueva subjetividad política que imprimen, permiten que los sujetos gestionen acciones alternativas a las impuestas, para lograr acuerdos acerca de los lugares que les corresponden. Permite de algún modo establecer unas relaciones de negociación, en este caso, entre quienes deben repararlos y quienes buscan ser reparados. Sin embargo, no es una relación de negociación acerca de la exclusión de los sujetos, ni de la reparación de fracturas sociales de las cuales se encarga la ley, sino acerca de la reconstrucción de un espacio de

decisión y capacidad de intervención política, es decir, sobre la reedificación de un espacio público dedicado a unas competencias igualitarias. (Rancière 2005, pág. 58)

#### 4. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se realizó un análisis de los procesos de construcción de memoria histórica, desarrollados a partir de manifestaciones artísticas en el municipio de El Salado, con el fin de determinar los elementos que se conjugan desde los relatos y las experiencias de las víctimas y que permiten considerar dicha dinámica como un acto estético y un medio de visualización y reconocimiento de los sujetos involucrados en la masacre.

Como se ha señalado, los actos estéticos por el hecho de irrumpir en un espacio y afectar la experiencia, tienen la capacidad de hacer visibles a quienes antes de la instauración del mismo no eran tomados en cuenta como iguales en un espacio común, se puede afirmar, que es precisamente ese momento en el que se empiezan a plasmar las narrativas de los implicados, en el que se genera la visualización, la cual propicia el reconocimiento de las víctimas justamente cuando los espectadores realizan la apropiación de las narraciones y de las manifestaciones artísticas.

La primera conclusión a la que se logró llegar a través del trabajo fue, como a través del arte se puede generar una visualización la cual consigue establecer un choque con el acontecimiento. Las iniciativas de memoria desde manifestaciones artísticas generan una experiencia clave en el momento en el que la imagen empieza a ser la ejemplificación de la afección de los hechos y hace que la impresión de lo sucedido, mediante los relatos ejecutados simbólicamente, persistan en el tiempo. Permiten, de esta manera, la reactivación de las huellas, no para permanecer en la condición de víctimas, sino para realizar un proceso de duelo que les permite hacer parte de lo político.

Los actos estéticos posibilitan no solo el reconocimiento de las víctimas, sino el reconocimiento también del conflicto. Permite que los sujetos sean reconocidos como ciudadanos activos, haciendo posible la creación de dinámicas de empoderamiento social, el cual, abre el camino para un empoderamiento de los gobiernos locales en los territorios afectados. La situación de habla en el espacio común, le permite a las víctimas establecer unas relaciones de poder equitativas, donde se logran romper las estructuras de desigualdad, opresión y olvido, mediante la participación activa en los procesos de toma de decisiones al interior de sus comunidades.

La segunda conclusión está relacionada con el espacio en el que se ejecutan las manifestaciones artísticas, el pintar los murales y fachadas de los espacios testigos de los acontecimientos, en el momento del retorno, genera un alto grado de reconocimiento dado que deja entrever el deseo de reivindicación del espacio común. El arte es capaz de inventar una arquitectura concreta que le otorga a la obra testimonial, tratada desde la memoria histórica, una reapropiación y una reconstitución de las capacidades subjetivas, la cual le da un nuevo significado a la topografía de un lugar. (Rancière 2005, pág. 61)

En ese sentido, el arte tiene la capacidad de permitir la reconstrucción de unos espacios comunes y la reestructuración de unos lazos sociales vulnerados que hacen posible la reconstrucción de las estructuras sociales quebrantadas. La resimbolización del territorio y de sus lugares comunes, es el hito en los procesos de construcción de memoria porque permite realizar una reapropiación de los espacios bajo un nuevo significado, el cual, alivia los procesos de duelo y apacigua los recuerdos dolorosos respectivos a la masacre.

La memoria histórica desde el arte permite la construcción de un nuevo significado de lo común y es finalmente esa nueva simbolización de los espacios y de la identidad de los sujetos, desde el reconocimiento, lo que permite anclar los momentos de reconstrucción de memoria histórica a un horizonte común entre la memoria, la historia y el olvido, permitiendo que se constituya un proceso de perdón. (Ricoeur 2004, pág. 585)

El acto de recordar y de hacer públicos los dolores de un hecho traumático, tiene la capacidad de sosegar la memoria e incluso, después de la narración de lo sucedido es posible hablar de un olvido satisfactorio, una vez expresan sus emociones y llevan a cabo un proceso de duelo las víctimas tienen la capacidad de empoderarse nuevamente de sus espacios y de todo aquello que los constituye como sujetos.

La tercera y última conclusión parte de la importancia de la voz de justicia que se reclama a través del arte la cual es aún más importante que el castigo, e incluso que la reparación. La voz de la justicia, expuesta mediante las manifestaciones artísticas, es capaz de establecer públicamente las responsabilidades de cada uno de los protagonistas, designando los lugares respectivos de cada actor, (Ricoeur 2004, pág. 606) haciendo posible que se establezcan los daños y los culpables, como factores esenciales para que se construya

un proceso de perdón y reconciliación basado en unos principios que responden a la verdad y al reconocimiento de los hechos y los agravios.

De igual manera esa voz de justicia reclamada en la narración de los hechos, a través de mecanismos como el arte, tiene la capacidad de afectar estéticamente no solo a quien ejecuta la obra, sino al espectador de la misma, modificando y estableciendo unos lugares que involucran a quien experimenta con la obra como parte también del conflicto y establece un lugar común con quien se denomina víctima, puesto que, hace posible que el espectador interactúe con unas narraciones y con la representación de unos hechos que siguen latentes en las comunidades fracturadas, revirtiendo de este modo el efecto de naturalización que poseemos quienes estamos alejados de los puntos críticos de la violencia.

Del mismo modo la justicia reclamada se encuentra ligada a la necesidad de perdón, es esta necesidad de perdón la que también a través de los actos estéticos se subsana, puesto que, permite situar la ofensa causada dentro de un paréntesis, es decir, al plasmar lo sucedido mediante el arte, no se olvida el daño causado y aunque esté presente, no es algo primordial, ni se convierte en aquello que determina el curso de la vida de las víctimas. De esta manera, quien se ha visto afectado, cesa de luchar por una reparación material y entabla procesos de perdón mediante la exteriorización de sus vivencias, generando una recomposición en el equilibrio, el cual se habría quebrado por motivo de la ofensa. Es así como el perdón supone, de alguna manera, la capacidad de la víctima de recordar el pasado de manera saludable, es decir, elaborando el duelo respectivo. (Belvedresi 2006, párr. 12)

De este modo, y teniendo en cuenta los factores, procesos y características mencionados anteriormente y a lo largo del desarrollo de este trabajo de investigación, es posible considerar la construcción de memoria histórica, desde iniciativas artísticas, como un acto estético capaz de configurar el significado de los espacios, los tiempos y las maneras de ser y hacer de los sujetos, y de generar la visualización y reconocimiento de quienes se han visto vulnerados por la violencia, haciendo posible establecer una estrecha relación entre el arte y la memoria.

## BIBLIOGRAFÍA

Grupo de Memoria Histórica, (2009). *La masacre de El Salado: Esa guerra no era nuestra*. Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación.

Rancière, J. (1996). *El Desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM ediciones.

Rancière, J. (2011). *El Tiempo De La Igualdad: Diálogos sobre política y estética*. Barcelona: Ediciones Heder.

Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Ediciones Arrecife.

Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica Argentina.

### Capítulos o artículos en libro

Catalá, J. (2005). Visión y concepto. En *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura* (págs. 285-290). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: [http://books.google.com.co/books?id=OEK7tGB\\_3kC&pg=PA285&lpg=PA285&dq=imagen+y+relato+ricoeur&source=bl&ots=uWLPjyopEG&sig=Vgw\\_7YexTtyAhwipKGZDULNHig&hl=es419&sa=X&ei=v4TWU7bfIOTisAT3moKwAg&sqi=2&ved=0CE0Q6AEwBw#v=onepage&q=imagen%20y%20relato%20ricoeur&f=false](http://books.google.com.co/books?id=OEK7tGB_3kC&pg=PA285&lpg=PA285&dq=imagen+y+relato+ricoeur&source=bl&ots=uWLPjyopEG&sig=Vgw_7YexTtyAhwipKGZDULNHig&hl=es419&sa=X&ei=v4TWU7bfIOTisAT3moKwAg&sqi=2&ved=0CE0Q6AEwBw#v=onepage&q=imagen%20y%20relato%20ricoeur&f=false)

Cohen, C. (2005). Creative Approaches to Reconciliation. En M. Fitzduff y C Stout (Eds.), *The Psychology of Resolving Global Conflicts: From War to Peace*. Massachusetts: Greenwood Press and Praeger Publisher. Disponible en: [http://www.brandeis.edu/ethics/pdfs/publications/Creative\\_Approaches.pdf](http://www.brandeis.edu/ethics/pdfs/publications/Creative_Approaches.pdf)

Halbwachs, M. (1968). *La mémoire collective*. Paris: Ed. P.U. F. pág. 38.

Jelin, E. (2002). ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? En *Los trabajos de la memoria*. (págs. 1-17). Disponible en: <http://centromemoria.gov.co/de-que-hablamos-cuando-hablamos-de-memorias/>

#### **Artículos publicaciones periódicas académicas:**

Belvedresi, R. (2006). Consideraciones acerca de la memoria, el olvido y el perdón a partir de los aportes de P. Ricoeur. En *Revista latinoamericana de filosofía*, 32 (2), 199-211. Disponible en: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-73532006000200002](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-73532006000200002)

Escudero, M. (2009). La práctica artística como generadora de sujetos políticos: Una lectura de Jacques Rancière. En *Argumentos (México, D.F.)*, 22 (60), 27-38. Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S01875795200900020002&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01875795200900020002&lng=es&tlng=es)

Jaramillo, J. (2010). La reconstrucción de la memoria Histórica del conflicto colombiano en el actual proceso de Justicia y Paz. Alcances, desafíos y Preguntas. En *Desafíos*, 22 (2), 31-70. MOLINA, N. (2010). Reconstrucción de memoria en historias de vida. Efectos políticos y terapéuticos. En *Revista de estudios sociales*, (36), 64-75.

Jelin, E. (2012). La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales. En *Memoria Y Sociedad*, 16 (33), 55-68.



### **Artículos en publicaciones periódicas no académicas**

Antequera, J. (2013). Ojala. *i.letrada*, número 11. Disponible en la página web:  
[http://i.letrada.co/n11/versiones\\_capitales.html](http://i.letrada.co/n11/versiones_capitales.html)

Jesús Abad Colorado, guardián de la memoria. (2012, 8 de febrero). *El Espectador*.  
Disponible en: <http://www.elespectador.com/entretenimiento/unchatcon/jesus-abad-colorado-guardian-de-memoria-articulo-325570>

### **Otros documentos**

Abad, J. (fotógrafo) (2008). Foto Museo Itinerante. Imágenes para la memoria. Exposición  
fotográfica. Disponible en:  
[http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/micrositios/expo\\_itinerante/](http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/micrositios/expo_itinerante/)

Autodefensas Unidas de Colombia. (2000). Carta Abierta a Pablo Elías González. Director  
Nacional del CTI. Colombia.

Centro de Memoria Histórica. Monumento a las Víctimas de la Masacre de El Salado.  
[Multimedia]. Disponible en:  
[http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/multimedias/MemoriasExpresivasRecientes/Memoria\\_H/bolivar/monumentovictimas/index.html](http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/multimedias/MemoriasExpresivasRecientes/Memoria_H/bolivar/monumentovictimas/index.html)

Centro de Memoria Histórica. Murales pintados con dragones en las casas de El Salado.  
[Multimedia]. Disponible en:  
[http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/multimedias/MemoriasExpresivasRecientes/Memoria\\_H/bolivar/mural/index.html](http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/multimedias/MemoriasExpresivasRecientes/Memoria_H/bolivar/mural/index.html)

Dosch, M. (2007). Murales y memoria: Un estudio comparativo de tres casos de arte  
memorial en la Ciudad de Buenos Aires. Disponible en:  
[http://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1159&context=isp\\_collection](http://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1159&context=isp_collection)

República de Colombia Congreso De La República, Ley 1448 de 2011. Diario Oficial No. 48.096 de 10 de junio de 2011.

República de Colombia Congreso De La República, Ley 975 de 2005. Diario Oficial No. 45.980 de 25 de julio de 2005.

Sanfeliu, A. (s.f.). Monumentos conmemorativos y memoria. Escola de Cultura de Pau. Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: <http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/monumentos.pdf>

## ANEXOS

### **Anexo 1. Fotografía. Monumento a las Víctimas.**



Fuente: (Grupo de Memoria Histórica 2009, pág. 163)

**Anexo 2. Fotografía. Mural Los Dragones.**



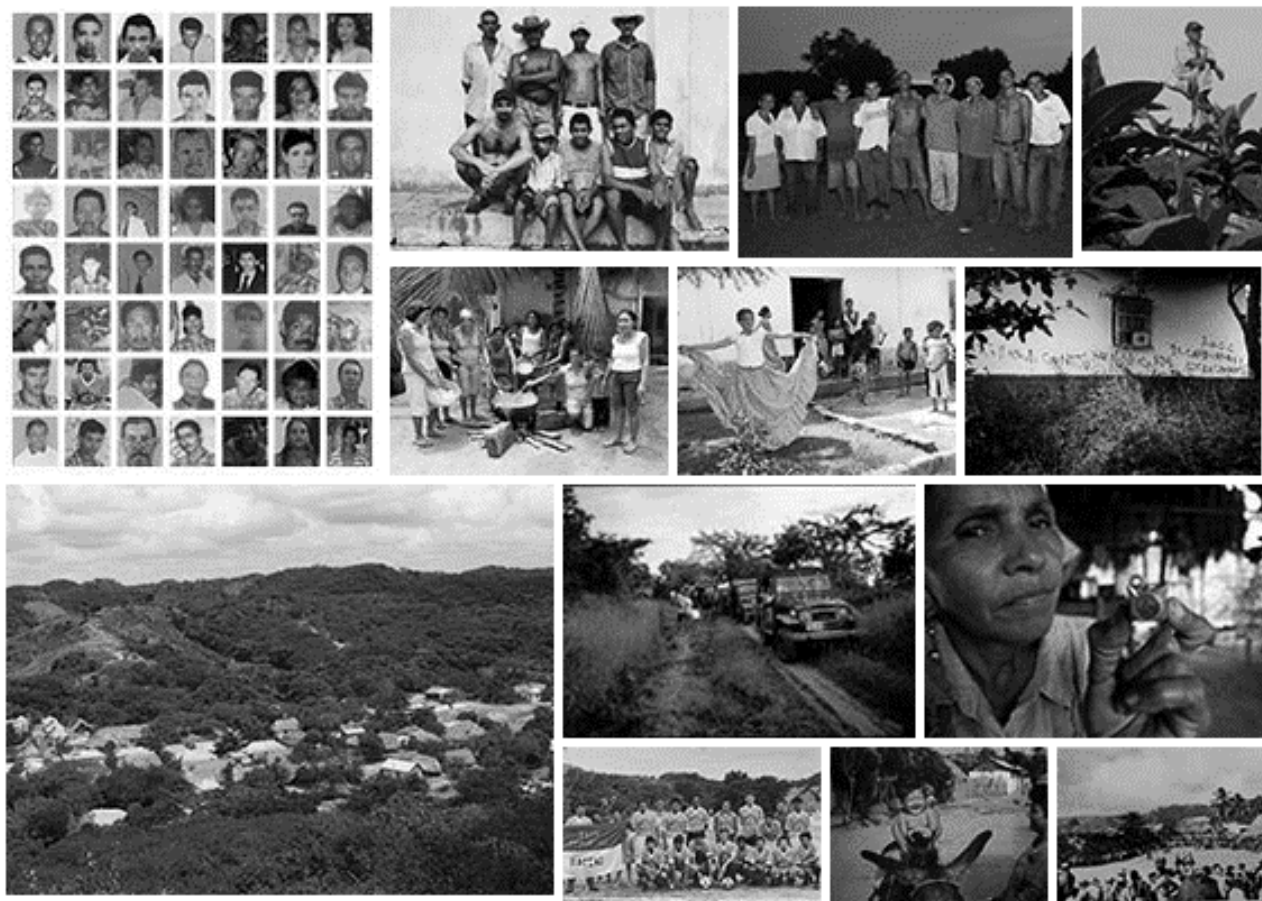
Fuente: (Grupo de Memoria Histórica 2009, pág. 134)

**Anexo 3. Fotografía. Mural Mujeres de El Salado.**



Fuente: (Grupo de Memoria Histórica 2009, pág. 137)

**Anexo 4. Fotografía. Recopilación de fotografías de la exposición *Imágenes para La Memoria* de Jesús Abad Colorado.**



Fuente: (Abad 2008)