
MEMO RISCO PIOS



NARRATIVAS
EXPANDIDAS DE
ESTUDIANTES
UNIVERSITARIOS
SOBRE EL
CONFLICTO
ARMADO EN
COLOMBIA

MEMORISCOPIOS: Narrativas expandidas de estudiantes universitarios sobre el conflicto armado en Colombia

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magíster en Arte Educación y Cultura

Autor
Braian Alejandro Castañeda Rodríguez

Director
David Ramos Delgado

Línea de Investigación:
Arte, Ética y Política

Modalidad
Investigación Social

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia
Facultad de Bellas Artes
Bogotá, Colombia
2024



AGRADECIMIENTOS

A Briyith, Mafe, Ángela, María José, Mayra, Luisa, Bresleny, Cristian G., Cristian A., Katalina, Manuela, Laura, Andrea, Yulieth y Santiago, por abrazar los memoriscopios desde sus memorias familiares y crear juntos este espacio para narrarnos, charlar, compartir, tomar onces y resistir desde la creatividad.

A Natalia, por su abrazo, siempre amoroso, y palabra de aliento que acompañaron este proceso desde la complicidad y el cariño del camino de vida que transitamos juntos.

Al profesor David Ramos, por creer, nombrar, organizar y acompañar los caminos tejidos y presentados en este proceso. A Lina, David y Valentina por el vínculo, la amistad y la compañía en los momentos de confusión.

Dedicado a mi padre, que se fue al cielo creyendo ciegamente en mí y es luz en cada camino de mi vida.

TABLA DE CONTENIDO

Agradecimientos	3	3.4. Responsabilidad ética	54
Resumen	5	3.5. Devolución.....	55
Introducción.....	6	3.6. El análisis de los memoriscopios	58
1. Capítulo 1. PRELIMINARES	8	4. CAPÍTULO 4. ANALISIS Y HALLAZGOS	64
1.1.Recordar, resistir y crear: tensionar el pasado desde las narrativas	8	4.1. Reconstruir la palabra: escrituras expandidas para comprender el concepto de memoria en el contexto del conflicto armado colombiano.....	64
1.2. Narrativas de estudiantes universitarios: un espacio para disputar los sentidos del pasado	10	4.1.1. Una mirada a nuestra primera conversación juntos	65
1.3. Algunos caminos explorados.....	13	4.1.2. Expandir el lenguaje de la palabra: las escrituras expandidasen los memoriscopios.....	68
2. Capítulo 2. MARCO TEÓRICO: MEMORIAS Y NARRATIVAS DEL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA.....	19	4.2. Fragmentos de papel: mirada, imágenes y conflicto armado en Colombia	84
2.1.Entre las memorias y las narrativas	19	4.3. El desplazamiento: la narrativa de los caminos transitados	100
2.1.1. Las memorias y el olvido.....	19	4.4. Memorias inscritas en el cuerpo: el cuerpo y el conflicto armado en Colombia.....	110
2.1.2. Las narrativas y la identidad narrativa.....	24	4.4.1. El cuerpo: lugar para el espacio biográfico	111
2.2. Entre el texto y la imagen.....	26	4.4.2. Reflexionar las narrativas y el cuerpo en el conflicto armado desde las memorias	119
2.2.1. El texto y las narrativas escriturales	26	4.5. Resignificar el pasado puntada a puntada.....	120
2.2.2. La imagen y las narrativas visuales	28	4.5.1. ¿Por qué tejer? El tejido y el hacer textil como herramientas de la memoria en Colombia	127
2.2.3. Una exploración en el campo expandido: las narrativas expandidas.....	31	4.5.2. ¿Por qué bordar fotos? Resistir al olvido, resignificar el pasado y bifurcar el futuro	130
2.3. Entre las narrativas y las memorias del conflicto armado en Colombia.....	33	5. CAPÍTULO 5. RESISTIR DESDE LA MEMORIA: REFLEXIONES EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN PRESENTE QUE COMPARTIMOS.....	133
2.3.1. Narrativas escriturales sobre el conflicto armado	36	Bibliografía	139
3. CAPÍTULO 3. APUESTA DE ENCUENTRO: UNA METODOLOGÍA PENSADA PARA LA CREACIÓN.....	46		
3.1. Enfoque de la investigación	46		
3.2. Crear para narrar: hacia una investigación narrativa-artística-visual	47		
3.3. El taller como lugar de encuentro: un espacio para la creación de memoriscopios	49		

TABLA DE IMÁGENES

Imagen 1. Memoriscopio #1. Ángela.....	70	Imagen 21. Imagen del mural completo.....	104
Imagen 2. Memoriscopio #1. Santiago.....	70	Imagen 22. Memosiscopio #3 Briyith, Mafe, Cristian A.	109
Imagen 3. Memoriscopio #1 Cristian G.....	72	Imagen 23. Memosiscopio #3 Yulieth y Cristian G.	109
Imagen 4. Memoriscopio #1 María José.	72	Imagen 24. Memosiscopio #3 Mayra y Ángela.....	109
Imagen 5. Memoriscopio #1 Mayra.	73	Imagen 25. Memosiscopio #3 Montaje colectivo.....	110
Imagen 6. Memoriscopio #1 Luisa.....	76	Imagen 26. Memoriscopio #4 Briyith.....	113
Imagen 7. Memoriscopio #1 Bresleny.	76	Imagen 27. Memoriscopio #4 Ángela.	114
Imagen 8. Memoriscopio #1 Yulieth.....	77	Imagen 28. Memoriscopio #4 Mafe.....	114
Imagen 9. Memoriscopio #1 Laura.....	77	Imagen 29. Memoriscopio #4 María José.	114
Imagen 10. Memoriscopio #1 Cristian A.....	81	Imagen 30. Memoriscopio #4 Mayra.....	119
Imagen 11. Memoriscopio #1 Andrea.....	81	Imagen 31. Memoriscopio #4 Karina.....	119
Imagen 12. Memoriscopio #1 Mafe.....	82	Imagen 32. Memosiscopio #5 Ángela.....	122
Imagen 13. Memoriscopio #2 Mafe.....	87	Imagen 33. Memosiscopio #5 Cristian G.....	122
Imagen 14. Memoriscopio #2. Andrea.....	87	Imagen 34. Memosiscopio #5 Cristian A.....	122
Imagen 15. Memosiscopio #2 Cristian G. y Cristian A.	87	Imagen 35. Memosiscopio #5 Briyith.	135
Imagen 16. Memosiscopio #2 Luisa y Bresleny.....	93	Imagen 36. Memosiscopio #5 Briyith.	136
Imagen 17. Memosiscopio #2 Laura y Briyith.....	93	Imagen 37. Memosiscopio #5 María José.	126
Imagen 18. Memosiscopio #2 Santiago y Yulieth.....	93	Imagen 38. Memosiscopio #5 Mafe.....	126
Imagen 19. Memosiscopio #2 Ángela y Mayra.....	98	Imagen 39. Memosiscopio #5 Luisa.....	127
Imagen 20. Imagen de inicio del recorrido.....	103	Imagen 40. Memosiscopio #5 Katalina.....	127



RESUMEN

La presente investigación, que se enmarca en la Maestría en Arte, Educación y Cultura de la Universidad Pedagógica Nacional, tiene como finalidad comprender, mediante dispositivos de creación, las narrativas expandidas de estudiantes universitarios frente a las dinámicas del conflicto armado colombiano y lo que ha sido la construcción y reconstrucción de memorias colectivas frente al mismo. Este camino es acompañado y analizado desde una metodología cualitativa de la investigación social, con un enfoque narrativo-artístico-visual. El análisis de los dispositivos estéticos creados en un ciclo de cinco talleres con estudiantes universitarios, que oscilar entre los 18 y 22 años de edad, en la Universidad ECCL, en Bogotá, dan cuenta de la reconstrucción y construcción de memorias colectivas en torno al conflicto armado. Desde sus narrativas, las y los estudiantes encuentran formas de transitar por las narrativas expandidas como un campo de disputa por sus memorias, en el cual se encuentran con la importancia de la imagen y la visualidad en el camino de reflexión sobre el pasado reciente del conflicto armado en Colombia.

Palabras clave: narrativas, memorias, conflicto armado, identidad narrativa, olvido y narrativas expandidas.

INTRODUCCIÓN

*Oh gloria inmarcesible
Oh júbilo inmortal
En surcos de dolores
El bien germina ya.
Cesó la horrible noche...*

¿Habrá cesado realmente la horrible noche? Colombia lleva más de cincuenta años inmersa en una guerra y conflicto, de baja intensidad le llaman, que han desatado la barbaridad humana. La violencia ha atravesado el territorio colombiano a lo ancho y largo, llevándose consigo cuerpos, identidad, cultura, comunidades y la sociedad en general. La atrocidad del conflicto colombiano continúa, no ha habido un cese definitivo ni por las voluntades de paz ni siquiera por la firma misma de unos acuerdos de paz: el cronotopo de la violencia en Colombia dejó de estar situado en unos lugares concretos para traspasar cualquier frontera humana, el conflicto armado se mueve entre nosotros.

Sin embargo, frente a esta desoladora visión de país se erigen los trabajos de la memoria, el encuentro social y los ejercicios de creación artística como actos políticos y éticos de resistencia frente a la guerra. Tomar postura política hoy frente al conflicto es entender que, como colombianos, seamos o no seamos victimarios, uniformados o personas a quienes se han vulnerado sus derechos en la guerra, todos somos víctimas de una historia ensangrentada y dolorosa. ¿Qué nos queda? Apangarnos al fuego de la lucha y la resistencia por la verdad y la procura de un porvenir justo, equitativo y amplio para todas y todos.

En este escenario, las memorias florecen para dar rostro, voz y cuerpo a todas aquellas personas que han sufrido las devastadoras consecuencias del conflicto. Estas memorias se vehiculizan en las narrativas, como formas de organización de la experiencia humana. Las narrativas de todas y todas transportan sentidos, visiones y significados del conflicto armado en Colombia, y justo en ellas, nacen las reflexiones del pasado desde el presente que compartimos juntos.

La presente investigación intenta comprender cómo se han articulado las narrativas de un grupo de estudiantes universitarios en la construcción y reconstrucción colectiva de una memoria del conflicto armado en Colombia. Desde ese lugar, sus memorias se erigen como ejes para la comprensión de los sujetos y su agenciamiento en las reflexiones del pasado reciente del conflicto. Pero ¿cómo narrar el conflicto? ¿existe una mejor o peor forma de hacerlo? La exploración que nos permite la creatividad es fundamental para comprendernos desde las diferentes formas en que podemos editarnos ante otro, con eso me refiero al hecho de que, como personas capaces de organizar lógicamente nuestras experiencias, también somos capaces de organizar un discurso lógico en el que se cuenta y se detalla la experiencia. Bajo esa misma lógica, somos capaces de encontrar nuevas formas de contarnos, para ver en la representación nuevas formas visuales o escriturales. Expandir el campo narrativo humano para comprendernos dentro del conflicto armado es una oportunidad de entendernos también junto al otro, de dialogar para tejer, de tejer para crear, y de crear para reflexionar y cuestionar lo que ha sido de nosotros, del país, de los que están y de los que ya no están.

Esta investigación es una apuesta por abrazarnos desde el tejido social, desde el encuentro, desde la creación para lograr reflexionar-nos ante el pasado y construir paso a paso el presente que nos convoca, con miras hacia un futuro en el que nadie más tenga que vivir el conflicto armado.

1



PRELIMINARES

1. CAPÍTULO 1. PRELIMINARES

1.1. Recordar, resistir y crear: tensionar el pasado desde las narrativas

El conflicto armado en Colombia es el nombre que se le ha dado a una guerra difícil de definir, difícil de entender y difícil de vivir. Sus inicios se remontan a la época de La Violencia, como si la historia del país no pudiera definirse con ese solo nombre, luego de la organización de grupos sociales alzados en armas y la confrontación del Estado para devolver el “orden” al país (CNMH, 2013). Diferentes informes y organizaciones de derechos humanos han definido al conflicto armado colombiano como un conflicto de baja intensidad... tan baja ha sido su intensidad que “ha dejado 262.197 muertos: casi la misma población que habita el área urbana de Sincelejo, Sucre. De este total de víctimas fatales, 215.005 eran civiles y 46.813 eran combatientes” (Romero, 2018. P. 1). Si bien entiendo que hay conceptos para referirnos a todo, incluso a algo tan doloroso como puede ser la guerra y la violencia, justo ahí, en ese encuentro con encasillar o definir la experiencia en conceptos, surge mi conflicto con las palabras.

En un país sumido en la guerra y la violencia, heredadas de un conflicto endémico, la palabra ha sido herramienta de paz, de guerra y de testimonio. En el año 2016, luego de años y diferentes planes y propuestas de negociación se firmaron los acuerdos de paz entre el gobierno nacional y la guerrilla de las FARC-EP, lo que recordó y acrecentó el mismo deseo de paz del año 1990 cuando sucedió lo mismo con la extinta guerrilla del M19 (CNMH, 2020). Sin embargo y paradójicamente, ambos procesos han sido marcados por la violencia, el sesgo y el odio entre colombianos, quizás, todo por el mal uso de la palabra, la cual ha sido usada para sembrar odio y separación, en vez de reconstrucción y paz. Los colombianos nos hemos encargado de regar con odio la palabra que se hereda entre las tierras de generaciones completas, que germinan entre la separación, las ideologías extremistas y la creación de enemigos contra los cuales enfrentarnos.

Como quedó en evidencia con las cifras antes mencionadas, la mayor parte de asesinados en el conflicto han sido personas que no pertenecen a grupos armados, personas a quienes se han vulnerado sus derechos fundamentales y que hoy en día llamamos víctimas. Víctimas, quizás, seamos todos por el dolor que nos une y la guerra que ha golpeado y marcado la mayor parte de nuestras raíces familiares, pero las víctimas directas son aquellas a quienes la guerra y el conflicto han vulnerado sus derechos fundamentales por estar, desafortunadamente, en territorios en disputa o por ser “cómplices” de uno o de otro grupo armado o, incluso, para dejar la firma del poder y el horror que pueden aplicar sobre el otro (CNMH, 2013). Entre los contextos de guerra y conflicto armado interno, hay una visible problemática que ha marcado grandes luchas, paralelas a los enfrentamientos mismos, por la visibilidad, la justicia y el esclarecimiento de la atrocidad humana: las narrativas y las memorias como ejes de construcción y reconstrucción del pasado son los elementos que me ocupan en esta investigación. Normalmente, hay una narrativa dominante y esta suele ser aquella versión que silencia o minimiza las experiencias, dolores y visiones de quienes son tomados por vencidos o víctimas, pues a través de una narrativa dominante, estatal, se busca la legitimidad de los actos cometidos en la guerra, presentándose como una verdad “honesta” al provenir de la oficialidad del Estado, sesgando la mirada de lo que fue, de aquello que pasó. Nelly Richard (2007) advierte que esta narrativa o meta relato de la historia se presenta como una herramienta de olvido institucionalizado, pues las memorias, experiencias y relatos de víctimas quedan al margen de la historia y la construcción de la sociedad. Este mega relato avasallador impone una visión única del espacio histórico y limita el espacio de reconocimiento de víctimas, sus memorias y su dolor.

Ranciere (2014) se refiere a una historia oficial, la cual se moldea como discurso lineal, unilateral y que fragmenta y borra las posibilidades significativas que se pueden tener sobre las

secuelas de la guerra. Sin embargo, Ranciere (2014) acuña a la visibilidad de estas narrativas diferentes a la oficial el concepto de política de la estética, con el cual se refiere a cómo arte y estética crean un campo de aquello que es pensado, visto y sentido en la sociedad. Así, para Ranciere (2014), dentro de la política de la estética, surge el arte como retador del poder y las versiones dominantes. El arte tiene la posibilidad de abrir grietas para que emerja lo sensible y lo oculto, para que aquello que ha querido ser borrado o silenciado tenga lugar en el espacio público de la sociedad (Ranciere, 2014).

Las narrativas y memorias de las víctimas de la guerra y del conflicto son ejes fundamentales en la construcción y reconstrucción social del pasado, de allí que haya una resistencia a los regímenes de visualidad que impone la historia contada por los vencedores. Estas memorias, que de manera subalterna se van tejiendo y creando lazos sociales, son una resistencia a la historia impuesta y contada a pedazos, que se hereda y constituye unas ideologías alienantes que poco a poco van dando lugar al olvido, la borratura y la negación del horror. Justo en este punto, y como lo mencioné antes, el arte, o las prácticas y creaciones relacionadas a este, abre las ventanas a la posibilidad de resistir.

El arte o el acto de creación artística es un acto de resistencia (Deleuze, 1987). El acto de creación mediado por prácticas artísticas es un acto, y en tanto acto, tiene la capacidad de resistir a aquello que oprime y busca destruir o normalizar; el arte se resiste al paso del tiempo y a la muerte, pues es capaz de mostrarnos aquello que muchas veces se esconde a la visión normalizadora de los sistemas de dominación y control (Deleuze, 1987). El arte no es solo representación, en este caso, de la guerra, de sus horrores y dolores, el arte es un espacio que se abre a lo múltiple y diverso, a aquello que se escapa a lo establecido; es un espacio donde se desafía lo convencional, no para cambiar las estructuras, sino para desafiarlas y marcar fuerte las huellas: acá estamos (Deleuze, 1987).

Justo en el encuentro de memorias, narrativas y actos de creación se fundamenta la búsqueda

de esta investigación por comprender la manera en que las diversas formas que pueden adquirir las narrativas, mediante actos de creación, son capaces de dar cuenta de las memorias para construir o reconstruir unas memorias del conflicto armado. El conflicto armado colombiano no solo ha representado un devastador panorama en términos de pérdidas humanas, también ha significado y configurado unas disputas en torno a la comprensión del pasado, las memorias y las narrativas que hoy en día tenemos desde las víctimas y personas que han presenciado la catástrofe de la guerra. Estas disputas florecen en el tejido de la sociedad, la comunidad y, en general, en el encuentro de personas que, guiadas o asumidas políticamente en su rol de hacer memoria, se confrontan a la narrativa hegemónica. En este contexto del conflicto armado y de asumir la memoria como una construcción colectiva para reflexionar sobre el pasado, las narrativas se convierten en herramientas esenciales de resistencia y crítica ante el pasado. Estas narrativas otras, subalternas, escondidas en la cotidianidad, son parte de la construcción de la memoria colectiva, desde sus miradas y concepciones sobre el conflicto armado, hay unas reflexiones que esta investigación intenta buscar y comprender.

Así pues, la presente investigación encuentra su foco en las narrativas otras y en las formas visuales, escriturales y expandidas que puedan tomar mediante los actos de creación, donde no solamente se relatan aquellas experiencias, sino que permiten el encuentro, la reflexión, la construcción y la reconstrucción de una memoria colectiva del conflicto armado. Estas narrativas que busco, más allá de ser un ejercicio de recolección de datos, son una resistencia activa frente a la homogenización de la narrativa estatal. Las narrativas a las que me refiero como otras o subalternas están situadas en un grupo de estudiantes universitarios de la Universidad ECCI, Sede Teusaquillo. Pertenecientes todas y todos al programa profesional de Lenguas Modernas, quienes se inscribieron en el ciclo de cinco talleres llamado: “Memoriscopios: narrativas visuales y escriturales sobre el conflicto armado colombiano”, que tuvo lugar durante el segundo semestre del año 2023. Este grupo de jóvenes, de entre 19 y 24 años, con una presencia mayoritaria de mujeres, inclinados por sus intereses personales frente a las prácticas de creación y el conflicto armado, asumieron la creación de unas narrativas expan-

didas como puente de diálogo con el pasado reciente del conflicto armado y allí, en ese puente, establecer unas conexiones desde sus memorias familiares y personales, sus percepciones desde el presente y su rol en la construcción de un porvenir.

De esta manera, entre las narrativas de los estudiantes universitarios, las memorias del conflicto armado colombiano y las prácticas o actos de creación, surgió la pregunta que trazó múltiples caminos para esta investigación: ¿Cómo las narrativas expandidas de un grupo de estudiantes universitarios de una universidad privada en Bogotá, a través de un ciclo de talleres denominado “Memoriscopios: narrativas visuales y escriturales sobre el conflicto armado colombiano”, posibilitan la comprensión sobre la construcción y reconstrucción de memorias colectivas sobre el conflicto armado colombiano? Este cuestionamiento invita a la reflexión de las narrativas expandidas como dispositivos estéticos y políticos entre estudiantes universitarios que hacen parte una nueva generación y que debe apropiarse del pasado para reflexionar sobre él desde el ejercicio activo de las memorias.

Para responder y guiar el camino de la pregunta de investigación, me he planteado el objetivo de comprender, mediante dispositivos de creación, las narrativas expandidas de estudiantes universitarios frente a las dinámicas del conflicto armado colombiano y lo que ha sido la construcción y reconstrucción de memorias colectivas frente al mismo. Para cumplir con este objetivo, primero, debo identificar las narrativas de los estudiantes frente al conflicto armado y, mediante ellas, en segundo lugar, comprender las narrativas como elementos vivos en el reconocimiento de las personas como identidades narrativas frente a las memorias del conflicto armado. En tercer lugar, todo lo anteriormente mencionado, se da gracias al desarrollo de un dispositivo estético conceptual denominado memoriscopio, que funciona como herramienta de recolección de datos, pero también como forma de creación y narración de memorias frente al conflicto armado. En último lugar, Los memoriscopios buscan ampliar las narraciones desde el encuentro en talleres que conecten las creaciones con unas narrativas expandidas.

1.2. Narrativas de estudiantes universitarios: un espacio para disputar los sentidos del pasado

Mi labor como docente de español en el programa de Lenguas Modernas en la Universidad ECCI, desde el año 2021, me ha permitido encontrarme con relatos y caminos que han cambiado, en gran medida, mi percepción de la vida y lo complejo de las relaciones sociales, la comunicación y la memoria. A través de la creación de estrategias y actividades para las clases, como lecturas de poemas, escrituras expandidas, creaciones narrativas y demás ejercicios que involucraban la creación escrita, mi experiencia se fue desbordando hacia la visualidad. Era constante que entre los ejercicios de creación las y los estudiantes dieran forma a unas narraciones visuales a través de fotografías, dibujos o incluso la deformación de la escritura, que tenía unas implicaciones visuales frente al significado de la narración.

Mis clases que, en esencia y por eje de formación, deben contribuir a la mejora de los procesos de comprensión y producción lingüística de los estudiantes, se ven cargadas por unos detonantes de situaciones sociales que me permiten, a través del lenguaje, su uso y sus “formas correctas”, conectar con los sujetos políticos, éticos, sociales y creativos que están en las diferentes aulas. Así, por ejemplo, usar el poema de *Los nadies* de Eduardo Galeano o la canción *Latinoamérica* del grupo Calle 13 para provocar la creación de argumentos, párrafos o análisis estructurales, trascendió a charlas más humanas, más profundas y personales, en las que estudiantes narraban sus percepciones, memorias y significaciones de problemas sociales como la desigualdad de género, las brechas de la estratificación social, la gentrificación, la guerra, la violencia, el conflicto armado y quizá una prolongada lista de las problemáticas que como jóvenes tienen de su entorno social.

Los ejercicios que se produjeron en clase debían quedar allí, pues, como lo mencioné, el programa tiene lineamientos claros frente a los contenidos y las formas “aceptables” en que los estudiantes deberían “demostrar sus conocimientos”. Sin embargo, sus trabajos reabrieron

mi curiosidad por la visualidad y las formas narrativas que las personas tienen de sus memorias, especialmente las referentes al conflicto armado, pues muchas veces esta problemática parece alejada de los jóvenes y mucho más cuando no hay un lugar de formación para ello. Esta curiosidad abre paso a comprender la necesidad de un espacio donde la creación narrativa permita a las personas del programa, y de la Universidad, narrarse para reconstruir aquello que resulta importante expresar para ellas y ellos.

Es así, con el pasar de estos años, como me vi inmerso, sin pensarlo ni conceptualizarlo, en una reconstrucción colectiva de memorias autobiográficas y familiares frente a lo que ha significado el conflicto armado en Colombia. Era constante la mención de las y los estudiantes frente a problemas sociales germinados entre las negras aguas de la guerra en Colombia y la oscura tierra del olvido de una sociedad que no reflexiona frente a su pasado. Relaciones con el desplazamiento, los falsos positivos, las desapariciones forzadas, el paramilitarismo, magnicidios, secuestros, y cómo estos tocan las fibras de nuestro presente, contribuyeron a marcar un camino hacia este tema del cual, dentro de la Universidad y sus programas académicos, poco se habla.

Aunque en muchas ocasiones se trate de pensar en el conflicto armado como un problema del pasado, la verdad es que es una problemática latente que, además de continuar mediante disputas, enfrentamientos, negocios ilegales, atentados y crímenes de lesa humanidad, también continúa mediante un pasado que nos grita a través de las memorias para no olvidar. Es cotidiano escuchar en los medios de comunicación, por ejemplo, el hallazgo de hornos, de una antigua ladrillera, que fueron usados como hornos crematorios por la AUC, en Juan Frío, Norte de Santander (Unidad para las víctimas, 2023); o noticias sobre cómo firmantes de paz, en la desmovilización de la guerrilla de las Farc, en 2016, y líderes sociales siguen siendo asesinados: “Más de 400 firmantes y 1.600 líderes sociales han sido asesinados desde el 2016, lo que ha llevado a que se cuestione la voluntad de paz de los grupos al margen de la ley” (Noticiero del senado, 2024). Paros armados del ELN, planes feminicidas del Clan de Golfo donde

mujeres son perfiladas, amenazadas y asesinadas por su liderazgo o participación social (El Espectador, 2024), enfrentamientos armados en medio de la población civil como el caso de Santa Lucía, Tuluá, en el Valle del Cauca, donde el frente 57 de las disidencias de las Farc y la columna Adán Izquierdo, también grupo disidente, se debate a balazos y sangre el control del territorio (Silva, 2024), alocuciones y entrevistas del exparamilitar Salvatore Mancuso afirmando y narrando las atrocidades y acciones en contra de la población civil ejecutadas por las autodefensas apoyadas por diferentes entes del país. Todo esto, y más, triste y dolorosamente más, implica un recrudecimiento del conflicto armado en Colombia, en medio de un gobierno progresista que se plantea una paz total.

Tras el establecimiento de la ley 418 de la Paz Total por el presidente Gustavo Petro, un anhelo por el fin de esta guerra ve un horizonte, que se hace complejo, se opaca y se distorsiona, por la dificultad de disposición de los grupos armados y por un recrudecimiento del negocio de la guerra en el país. La voluntad de paz no puede pasar desapercibida en un país que por más de cincuenta años ha sufrido los horrores de un conflicto que no parece tener fin. Si bien hay unos esfuerzos y trabajos legales que permiten abrir las puertas al diálogo y al fin de este conflicto, no se puede ser ajeno al reconocimiento, educación y percepción de la sociedad ante lo que sucede. Esta Paz Total propuesta por el gobierno ha sido duramente criticada por diferentes sectores, algunos exigiendo justicia, algunos otros exigiendo más guerra y algunos otros que pasan del tema sin palabra u opinión alguna, como si ese tal conflicto no sucediera en su país. La Comisión de la Verdad, el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), La Unidad para la Atención y Reparación de Víctimas, y la Jurisdicción Especial para la Paz, como entes estatales, han contribuido a la educación, visibilización y posicionamiento político y crítico de la sociedad frente al conflicto armado, pero ¿acaso en un país con más de cincuenta años de guerra no habrá que cuestionarnos más, reunirnos, hablar como sociedad, afectarnos y entender que nuestra comodidad no es la misma para quienes aún deben vivir entre una guerra que no les pertenece? ¿Basta con los espacios existentes a nivel educativo y estatal para hacer memoria y reunirse a escuchar a las víctimas? ¿Acaso no es necesario

seguir promoviendo espacios y encuentros donde nos formemos de manera horizontal en la comprensión de diferentes percepciones, memorias y narrativas para entender el pasado y construir un futuro desde allí?

La reconstrucción y construcción de las memorias del conflicto armado en Colombia a partir de las narrativas de estudiantes universitarios puede representar un elemento fundamental en una sociedad que se propone superar las heridas del pasado sin tener que olvidarlas. La memoria es un espacio en constante disputa, donde las narrativas hegemónicas tienden a sobreponerse a las memorias subalternas (Jelin, 2002), en ese contexto, una reconstrucción de las memorias desde la juventud, nos provee de una visión crítica del presente que permea a jóvenes que, desde su niñez, por contexto familiar, el sistema de educación o los medios de comunicación y otras formas de representación de la realidad, se han visto afectados por el conflicto armado en Colombia. Que estudiantes universitarios tomen postura frente a esta problemática, que como sociedad nos corresponde a todas y todos, contribuye en el refuerzo de una identidad individual y colectiva, en tanto que hay una resistencia al olvido impuesto, emergiendo nuevas posibilidades para la construcción de un futuro visto con los ojos de quienes, en estos momentos, entienden el pasado como un hecho reciente que sigue arrojando pruebas y gritos a su presente (Jelin, 2002). De allí la importancia de esta investigación, pues entender las narrativas de los estudiantes universitarios provee a la memoria de un escenario fértil para la lucha y resistencia ante el olvido. Además, investigar las narrativas de estas y estos jóvenes representa una exploración en el campo de la creación y la expansión de nuevas formas de representar-se y editar-se ante el fenómeno del conflicto armado en Colombia.

El ejercicio de recordar no es una reproducción estática del pasado, es un acto creativo y colectivo para reconfigurar el sentido del presente y del porvenir (Richard, 2007). Las y los jóvenes colombianos con sus voces desafiantes tienen una tarea: “si ustedes los jóvenes no asumen la dirección de su propio país, nadie va a venir a salvarlo. ¡Nadie!” (Garzón, 1997). Las y los jóvenes de Colombia son, en estos momentos de coyuntura nacional, pilares fundamen-

tales en la construcción de una sociedad donde la justicia social y la comprensión del otro son ejes de transformación y resignificación de la historia. Las narrativas de las y los jóvenes hoy en día son estigmatizadas por “no haber vivido” lo que a generaciones más adultas les tocó vivir, quizás ahí está la importancia de sus narrativas: son narrativas que ven el pasado desde otra perspectiva y que han comprendido la palabra como acto de reparación y no acto de separación.

Las y los jóvenes de Colombia tienen en sus narrativas y memorias la fuerza para confrontar y cuestionar los discursos tradicionales dominantes, pues desde la visión externa de las memorias familiares y sociales, confrontan estas fracturas y heridas éticas y sociales de la historia y allí se revelan como hebras en este nuevo tejido de país que intentamos construir. Siguiendo con las tareas que Jaime Garzón nos dejó como sociedad, entre sus diferentes conferencias, su humor político y su anhelo de decir cosas que duraran por mucho tiempo, hay dos cosas que guiaron esta idea de investigación: “Yo propongo que, entre todos, echemos de pa’ atrás y busquemos las razones de por qué el país está como está” (Garzón, 1997) y “Creo que si uno vive en este país tiene una tarea fundamental que es transformarlo” (Garzón, 1997). Vivir en Colombia no implica la comodidad de pasar en el tiempo y no hacer nada, para que algo cambie, algo hay que hacer, y desde la colectividad y la juntanza que provee la academia, hay que juntarse a debatir, criticar y ver el pasado, para deconstruirnos y construir nuestro porvenir. Por ello, en el marco de la Maestría en Arte, Educación y Cultura, es pertinente abrir el espacio para cuestionar las formas de acción que desde la academia se pueden producir frente al cuestionamiento crítico frente al pasado y el conflicto armado, pero, además, las posibilidades éticas y políticas que tiene el arte en la construcción de la sociedad. Igualmente, al interior del diálogo de Arte, ética y política, esta investigación encuentra luz y camino para cuestionar las prácticas o creaciones, las narrativas y las memorias como formas de expresión, responsabilidad y toma de postura en una sociedad que necesita reflexionar sobre sus formas de hacer presente, transitando por el pasado y con miras hacia un futuro.

La cotidianidad, algunas entidades de educación y corrientes sociales pasan la problemática del conflicto armado por alto, pues siguen pensando que este problema compete únicamente a actores armados, gobierno y las personas que desafortunadamente se encuentran en territorios de disputa; la realidad es que reconocer tanto el conflicto en el presente como en el pasado implica:

rechazar la naturalización de la guerra, romper el círculo perverso de justificaciones sobre ella, y condenar sin atenuantes las atrocidades cometidas y sus responsables. En últimas, recuperar la indignación que produce la degradación del conflicto y oponerse al imaginario de que la guerra es un estado natural y que durará para siempre. (CNMH, 2013, p. 28)

Las narrativas de los estudiantes universitarios en la Universidad ECCI pueden abrir el campo de la multiplicidad de reflexiones y representaciones a partir de expandir sus narrativas, pasando y jugando entre las dimensiones de la palabra, la imagen, lo sonoro, lo sensible y lo colectivo, todo con la finalidad de ampliar los horizontes de sentido, significación, resignificación e interlocución de sus narrativas. El campo narrativo de estos jóvenes frente al conflicto armado colombiano hace parte de su identidad narrativa, la cual nos permite construirnos desde los relatos que contamos sobre nosotros y sobre otros (Ricoeur, 199). Lo anterior, ligado a la identidad ipse, aquello que es dinámico y móvil en nuestra identidad (Ricoeur, 1999), es el campo en el cual las y los jóvenes estudiantes de la universidad ECCI pueden explorar, a través de la creación, sus formas de representarse y representar a otros y trascender en la multimedialidad, interactividad, fragmentación y participación colectiva de sus narrativas en la reconstrucción del pasado y la construcción de nuevas memorias sobre el conflicto armado (Ilasca, 2019).

Por tal motivo, esta investigación se justifica en seguir abriendo espacios de debate, de escucha, de creación y de construcción, donde el encuentro, la creatividad y la juntanza de jóvenes permita ver y entender cómo el conflicto armado nos permea a todas y todos y cómo desde la

palabra y la expansión de nuevos sistemas simbólicos de expresión podemos deconstruir esa narrativa hegemónica. Allí encuentro la motivación y la importancia de comprenderme como investigador, pero ante todo como educador en el deber ético con el pasado para reflexionar, criticar y analizar desde las memorias y acciones del presente las repercusiones en la resignificación del pasado y la creación de múltiples futuros, para así crear una conciencia de las causas del conflicto y comprender cómo atenuarlas o confrontarlas. Como sociedad, necesitamos hacer una pausa para evaluar nuestro presente, que un día será pasado, un pasado que, ojalá, sirva de ejemplo y punto de anclaje para un futuro presente, donde la sociedad se siga construyendo y cuestionando, ya sin guerra, con una justicia social y donde nunca más exista el conflicto armado.

1.3. Algunos caminos explorados

A continuación, se presentan los antecedentes de investigación, seleccionados principalmente bajo tres categorías de análisis: la memoria, el conflicto armado en Colombia y las narrativas visuales o escriturales. Estas investigaciones fueron tomadas como referentes en la búsqueda de formas de hacer y proceder frente a las temáticas mencionadas, pero también como una exploración por la búsqueda de resultados con miras hacia lo que serían los hallazgos de esta investigación.

En primer lugar, la investigación titulada Panorama de la literatura sobre el conflicto armado en Colombia, siglos XX y XXI. Consideraciones sobre el desarrollo y evolución narrativa” de Jorge Andrés Cárdenas (2018), aborda las representaciones de la violencia en la literatura colombiana. Su metodología de investigación parte de un análisis crítico donde sitúa obras como *La Vorágine* y *Los ejércitos*, pero de allí hace la extracción de algunos personajes para presentar un análisis desde sus posturas y abordajes del conflicto. Entre sus hallazgos, Cárdenas (2018) destaca el papel crucial de los personajes que sufren el conflicto como forma de representación social frente a la guerra. La investigación deja en evidencia cómo la literatura

se ha gestado como una crítica a la realidad social y política del país, recorriendo escenarios, sucesos y situaciones concretas desde las memorias colectivas que guardan las narrativas escriturales de la literatura colombiana.

En segundo lugar, la investigación “Jóvenes, temporalidades y narrativas visuales en el conflicto armado colombiano” fue escrito por Juan Carlos Amador-Baquiرو (2016), permitió un abordaje de la construcción social del tiempo y la memoria en el contexto del conflicto armado colombiano. Esta investigación se centra en la experiencia de jóvenes de Ciudad Bolívar, Bogotá, quienes participan en un festival de cine comunitario, “ojo al sancocho”. Amador Baquiرو hace un análisis a partir de los videos, documentales y películas que han circulado en el festival, y desde allí reflexiona cómo los jóvenes tienen una narrativa visual para enfrentar y comprender la violencia. Esta investigación fue fundamental en el proceso de la presente tesis pues abrió paso a los trabajos de Amador-Baquiرو respecto al análisis de las narrativas visuales en Colombia. Entre sus hallazgos respecto a esta investigación, destaco una mirada de la temporalidad carnavalesca y la polifónica diversidad cultural desde la mirada de los jóvenes; también una temporalidad que tensiona el duelo y el miedo desde las memorias subalternas y también evidencia cómo los jóvenes construyen una identidad y temporalidad frente al conflicto armado desde las narrativas audiovisuales.

En tercer lugar, y como mencioné previamente, la investigación inmediatamente anterior dio paso a conocer el trabajo *Memorias visuales del conflicto armado y la paz en Colombia* (2002-2016), de Juan Carlos Amador Baquiرو (2018). Este libro es la exploración del autor por cómo las imágenes y manifestaciones o creaciones visuales han contribuido en la construcción y reflexión sobre el conflicto armado en Colombia. Durante este periodo señalado, el autor transita por unas imágenes y creaciones hasta llegar al contexto del proceso de paz. En la investigación se relacionan narrativas visuales con memorias colectivas, fundamental para la presente investigación, pues desde allí se cuestiona las representaciones como formas de comprensión, denuncia y captura del pasado.

El autor, mediante una metodología cualitativa y de análisis de imagen, menciona y analiza proyectos significativos como las fotografías de Jesús Abad Colorado, las video instalaciones de Doris Salcedo, pero también imágenes captadas y puestas en el ojo público por diarios como El Tiempo y El Espectador. Las imágenes, analizadas en tres ámbitos: narrativas visuales del conflicto armado, narrativas visuales de la paz y memoria visual relacionada con el arte, son examinadas en cuanto al contenido, pero también el contexto en el que se crearon o tomaron y el impacto que tuvieron en la narrativa social sobre la violencia.

De la investigación, trasciende la idea de que, las narrativas visuales, en el contexto del conflicto armado en Colombia, han permitido la construcción de memorias colectivas y han ofrecido una diversidad de miradas que van más allá de una mirada homogeneizadora. Las narrativas visuales son espacios de resistencia y construcción de sentidos sobre el pasado, por ello, el autor, las enuncia como herramientas de configuración de las narrativas de la sociedad.

En cuarto lugar, el trabajo de Amador Baquiرو me llevó a conocer la investigación titulada *Mediaciones estéticas y expresividades de la memoria*, escrito por Felipe Martínez Quintero, Aura Margarita Calle y Juan Manuel Martínez Herrera (2020). Esta investigación se planteó el abordaje de las prácticas artísticas como un vehículo en cuanto a la construcción y reconstrucción de unas memorias sobre el conflicto armado. Esta investigación transita por los trabajos realizados en comunidad, como, por ejemplo, un caso emblemático para los análisis de las prácticas artísticas y las memorias como es Magdalenas por el Cauca. Los autores relacionan estas prácticas con las formas simbólicas y las narrativas estéticas que permiten procesar las experiencias de la violencia en Colombia, desde una accepción y articulación política, social e histórica.

La investigación, que en principio aborda los análisis de prácticas, tiene un enfoque también estético y político, pues las prácticas vinculadas refieren a una toma de postura frente al pasado del conflicto armado. El abordaje del arte dentro de la investigación también se da

mediante los análisis de obras como *Silencios* de Juan Manuel Echavarría y obras como *Río abajo*, *Relicarios* y *Sudarios* de Erika Diettes. Este abordaje del arte se hace también desde la participación de la comunidad y el reflejo de sus memorias sobre las huellas de la guerra.

Esta investigación logra destacar cómo las narrativas visuales sobre el conflicto armado se han construido desde la evocación y lucha por las memorias, logrando traducir aquellas heridas y cicatrices del conflicto en imágenes y sistemas simbólicos que van de lo individual hacia la construcción colectiva de una memoria del conflicto. Desde allí, entonces se gesta una memoria visual que pone en el ojo colectivo unas imágenes que transmiten y generan unas sensibilidades respecto al conflicto, abriendo espacios de diálogo y reflexión sobre el pasado. En quinto lugar, la investigación “Una verdad bastará para sanarme. Jóvenes y firmantes de paz tejen memoria intergeneracional” realizada por Bibiana Betancourt (2024) me permitió comprender la construcción de memoria de manera intergeneracional entre un grupo de Jóvenes de Nariño, Argelia y Sonsón. Esta construcción de memorias se centra en la interacción de jóvenes y excombatientes en el proceso de reconciliación con el pasado violento y el presente del conflicto armado.

Mediante una cartografía social, la autora llevó a cabo unos talleres donde se dieron conversaciones que giraron en torno a la descripción y creación de cartas de los jóvenes y de los excombatientes respecto al tema del conflicto armado, la paz y la reconciliación social. La correspondencia, los talleres y la investigación de la autora se enmarcan en “Círculos de Memoria y Verdad, proyecto que trabaja por el diálogo de generaciones que se han visto atravesadas por el conflicto armado. Las cartas y los talleres permitieron a los jóvenes expresar sus inquietudes y demandas frente a la verdad.

Esta investigación me permitió conectar con la narrativa escritural como vehículo de las memorias, pero sobre todo como forma de diálogo entre las memorias mismas, pues los cuestionamientos, percepciones y reflexiones que reposan en las cartas parte de allí, del segui-

miento a unas miradas desde la memoria. Esta escritura de cartas posibilitó que los jóvenes llegaran a las memorias familiares y desde allí cuestionar a los excombatientes desde sus propias experiencias. Mediante el intercambio de narrativas escriturales se consolidó una construcción colectiva de memorias para el esclarecimiento del pasado como responsabilidad ética del presente.

La Investigación de Betancourt (2024) abrió mi interés por entender las narrativas desde el espacio colectivo, de intercambio y de socialización. Así, en sexto lugar, encontré el que considero, a manera personal, el antecedente que más contribuyó en la conformación de esta investigación. La investigación “Recordar y narrar el conflicto: Herramientas para reconstruir memoria histórica” fue un trabajo publicado por en CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica) en el año 2009. Esta investigación, el cabeza de Pilar Riaño, es una guía metodológica para la reconstrucción de memorias en Colombia. Sin embargo, y bajo mi consideración, más allá de ser una guía metodológica, también es una guía conceptual que posiciona los trabajos de la memoria en unos entramados de comprensión. Esta investigación buscó brindar herramientas que dieran paso a la multiplicidad de voces pertenecientes a la sociedad, entre ellas, esas voces ocultas entre los silencios, la cuales permiten recoger experiencias y memorias de diferentes actores sociales.

Mediante explicaciones que giran en torno a los trabajos de la memoria desde algo que enuncian como “talleres de la memoria”, estos talleres evocan la participación activa de los sujetos y desde allí nacen las reflexiones sobre los roles de las memorias en sus vidas y en la sociedad en general. Dentro de los talleres o la formulación de propuestas de talleres hay algo muy importante, las preguntas detonantes o preguntas que dan continuidad a la charla: ¿Para qué nos sirve la memoria como personas y comunidades? y ¿Por qué es importante y necesario recordar y olvidar? Desde estas preguntas se ejemplifican talleres que tienen que ver tanto con narrativas escritas como visuales.

La creación de talleres como lugares de encuentro, donde se germine la confianza y el trabajo colectivo, se ve ejemplificado con algunos registros documentales y fotográficos del CNMH. El énfasis final de la investigación es poder brindar apoyo y acciones de solidaridad a quienes participan de estos proyectos, pues, como queda en evidencia en muchos de estos espacios, las personas suelen tener relaciones directas con el conflicto y de allí muchas veces sus intereses o maneras de proceder frente a los mismos. Es importante reconocer en el taller un espacio de acción y lucha por la construcción y reconstrucción de unas memorias del conflicto armado.

Teniendo un panorama conceptual y metodológico frente a las memorias y el conflicto, partí a pensar en posibles formas de abordaje de las narrativas desde lo visual y escritural, pues ya varios antecedentes habían dado pistas de estas formas narrativas. En séptimo lugar, la investigación “Construcción de memoria histórica a partir de las fotos de Jesús Abad Colorado” de Ana González Combariza (2019) centra su atención en la construcción de memoria histórica a partir del trabajo documental de Jesús Abad Colorado sobre el conflicto armado. Durante más de 20 años, el registro fotográfico de este colombiano ha contribuido a revelar y situar el conflicto ante la mirada. El tema que aborda la investigación es la fotografía como agente de creación de memoria colectiva y cómo este permite entender y reconocer el conflicto armado.

Mediante una metodología cualitativa y un enfoque descriptivo, la autora analiza la obra y unas entrevistas al autor de las fotografías y a la curadora de la exposición “El Testigo”, María Belén Sáez de Ibarra. Los hallazgos ante el análisis ponen de manifiesto que las fotografías más allá de documentar, humanizan y capturan el pasado, proporcionando un contexto y narrativa visual del conflicto armado. Estas narrativas visuales de Colorado se ponen en función de la voz de víctimas y en general de la sociedad para reconocer el conflicto y las consecuencias de la guerra. Las fotografías, y en general diría que las imágenes, son herramientas

esenciales para la construcción y reconstrucción de la memoria, evidenciando su capacidad para afrontar la verdad y la justicia. Su investigación intenta fomentar una reflexión desde lo visual frente a la toma de postura frente al conflicto armado.

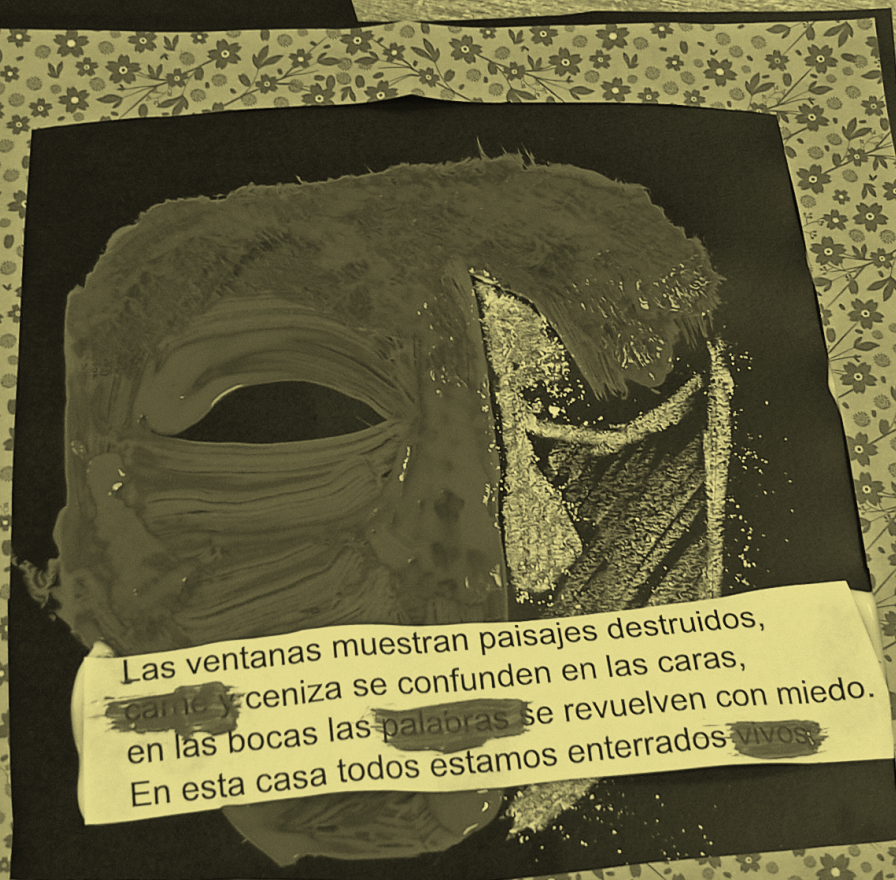
En octavo lugar, y como venía mencionando, frente a la comprensión de las narrativas, ahora escriturales, la investigación “La reconstrucción de memoria histórica a partir de la narrativa literaria: La Noche de los Lobos” de Jeimy Paola Jaime (2013) aborda la construcción y reconstrucción de memorias a partir de la literatura colombiana, específicamente la obra *La noche de los lobos* de Ramón Jirimo. Mediante esta investigación, se posiciona a la literatura y con ella, una comprensión artística de la narrativa escritural, como herramienta y escenario de producción simbólica y de sentidos frente a las relaciones que se dan desde la colectividad frente al conflicto armado en Colombia.

Mediante una investigación variada con elementos hermenéuticos, socio-críticos y de análisis de contenido literario, la autora establece cuatro niveles de análisis para la literatura: historicidad del texto, análisis discursivo, comprensión semántica y reflexión hermenéutica. Desde allí, parte hacia el análisis e la obra atravesando el contexto y los estudios de la memoria mediante la narrativa escritural como acto de visibilización de las experiencias humanas de los sujetos víctimas del conflicto armado.

Entre sus hallazgos, la autora rescata a la memoria histórica desde una dimensión ética, donde se cuestionan las políticas de transmisión de la memoria desde archivos culturales como la literatura. La narrativa escritural se alza como un vehículo para reconstruir memorias del conflicto armado, pues permite conectar desde la palabra con un diálogo con el pasado y, desde ese lugar, abrir la reflexión de la experiencia. Es evidente cómo las narrativas escriturales pueden ayudar a la comprensión dialógica sobre el pasado reciente del país.

En noveno lugar, la investigación “Narrativas de niños y niñas víctimas del conflicto armado: aportes para la construcción de memoria histórica en la escuela” de Masielle Rodríguez (2019) contribuyó a comprender los trabajos de la memoria en el ámbito pedagógico. Desde su investigación, la autora plantea el trabajo desde la escuela como un eje para articular las voces de las infancias en la narrativa del conflicto armado en Colombia. La población analizada pertenece al IED Colegio El Paraíso de Manuela Beltrán, junto a ellos y ellas la investigadora realizó ejercicios de creación que permitieren el análisis de las narrativas inscritas en la infancia respecto al conflicto armado. De allí devienen reflexiones sobre el lugar de las infancias en la construcción de la memoria histórica y cómo las imágenes, la oralidad y los contextos familiares, culturales e institucionales median en la construcción de una memoria colectiva. Para finalizar, en décimo lugar, me acerqué hacia las comprensiones de las narrativas desde el ámbito pedagógico con la investigación de Cristian Verano (2016) “El tapiz vivo de la memoria: entretejiendo narraciones autobiográficas en torno a la infancia y la violencia en Colombia”. Mediante su hacer docente en el Colegio John F. Kennedy (IED) ubicado al sur de la ciudad de Bogotá en un barrio central de la localidad de Kennedy, el investigador se plantea reconocer las narrativas de los niños y las niñas y captar de allí los sentidos sobre la violencia en colombiano. Uno de los puntos más importantes en esta investigación es el abordaje metodológico llevado a cabo a través de la práctica en el aula, pues mucho se puede hablar de memoria y conflicto, pero relacionar lo conceptual con el hacer es el punto más álgido e importante de este tipo de investigaciones. Desde una intervención, análisis y creaciones hechas entre docente junto a los niños y las niñas, se obtienen unas miradas particulares frente a la violencia y las traducciones que desde la infancia se hacen.

Estas investigaciones trazaron rumbos, preguntas y formas de transitar por la comprensión de lo que sería la formulación de un marco conceptual que tejiera la comprensión situada de las narrativas y la memoria en la reflexión del conflicto armado desde la mirada de estudiantes universitarios.



Las ventanas muestran paisajes destruidos,
carne y ceniza se confunden en las caras,
en las bocas las palabras se revuelven con miedo.
En esta casa todos estamos enterrados vivos.

MARCO TEÓRICO: MEMORIAS Y NARRATIVAS DEL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA

2. CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO: MEMORIAS Y NARRATIVAS DEL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA

2.1. Entre las memorias y las narrativas

El conflicto armado colombiano ha dejado profundas marcas en la política, la sociedad y la cultura del país. Su complejidad y multiplicidad de formas y de actores lo convierten en una problemática persistente, pero en medio de este escenario, la memoria, sus luchas y trabajos emergen como un acto de resistencia que permite comprender la lucha por la vida, la justicia y la verdad desde diversas voces: las víctimas, las comunidades y la sociedad en general. Más allá de ser un ejercicio de evocación, la memoria es un espacio de disputa por los relatos y narrativas que configuran nuestra historia (Jelin, 2002). Esta investigación busca explorar las dimensiones y resignificaciones del conflicto armado a través de memorias y las narrativas, entendidas como configuraciones del tiempo y el espacio, herramientas clave para articular el pasado con el presente con miras al futuro.

El entramado conceptual de esta investigación se estructura en duplas teóricas que permiten una aproximación progresiva al tema. Primero, se aborda la relación entre historia y memoria, explorando sus tensiones y complementariedades, seguida de la dualidad memoria y olvido, categorías fundamentales para comprender los procesos de construcción de sentido en la sociedad. A partir de estas nociones, la memoria es situada en su dimensión individual y colectiva, en diálogo con lo que Halbwachs (2004) denominó los marcos sociales de la memoria. Luego, se explora la relación entre relato y narrativa, vinculándola con la identidad narrativa planteada por Ricoeur y su distinción entre identidad *ídem* e *ípse*. Finalmente, se plantea la existencia de narrativas escriturales y visuales, entendidas como formas de representación que no solo dialogan entre sí, sino que también expanden los límites de lo narrativo, dando lugar a lo que en esta investigación se denomina narrativas expandidas.

El marco teórico concluye con el análisis de las narrativas visuales y escriturales como formas de documentar, construir y reconstruir memorias. La fotografía y la poesía se presentan como herramientas fundamentales en este proceso, destacando el trabajo de Jesús Abad Colorado y Juan Manuel Echavarría en el ámbito visual, y de María Mercedes Carranza y Juan Manuel Roca en el campo poético. Estos referentes sirven como puentes entre narrativas y memorias del conflicto armado, orientando la búsqueda metodológica hacia la exploración de narrativas expandidas como estrategia de investigación.

2.1.1. Las memorias y el olvido

¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? Es el nombre que le da Elizabeth Jelin (2002) al segundo capítulo de su libro *Los trabajos de la memoria*. Como ella misma menciona, el capítulo buscaba llamarse: ¿qué es la memoria?, pero ¿será posible definirla como un solo elemento?, primero, y segundo ¿acaso las memorias de todos serían cubiertas por esa definición? Resulta algo extraño que podamos relacionar con facilidad las memorias con el acto de recordar, pero igualmente sea complejo dar una definición concreta de lo que es memoria como concepto. No es mi intención con esta investigación encontrar la definición única de memoria, pero quizá sí realizar algunos apuntes sobre el concepto para entenderlo desde la pluralidad y la colectividad que, en su trasfondo, caracterizan a las memorias.

Partamos de un hecho: cuando hablamos de recordar o hacer memoria, pensamos en traer al presente unos hechos del pasado, entonces ¿cuál sería la diferencia entre hablar de memoria e historia? Aunque se puede pensar que historia es sinónimo de memoria, hay ciertas contradicciones en el modo en que la historia ha sido construida. Félix Vázquez (2001) señala que historia y memoria se encuentran en un campo de tensión, pues la historia tiende a es-

tablecer un relato, objetivo, oficial y lineal de una cierta cantidad de acontecimientos; por otra parte, la memoria es fragmentaria, más subjetiva, por lo anterior, en ella existen una multiplicidad de formas para recordar un mismo hecho. La historia, por lo anterior, muchas veces ha sido usada como un mecanismo de poder que selecciona qué recordar y qué olvidar, mientras que la memoria, partiendo de ser un acto que se da en sociedad, incluye unos elementos marginales, desde diferentes puntos de vista que pueden quedar relegados en el relato oficial (Vásquez, 2001).

En complemento a esta importante diferenciación, Paul Ricoeur (2000) defiende la idea de que la memoria es, en esencia, un acto de rememoración en el cual unos acontecimientos pasados son traídos al presente a través del recuerdo, pero este proceso no es objetivo ni totalmente fiel al suceso ocurrido, ya que la memoria es influenciada por emociones, experiencias y contextos evocados. Ricoeur (2000) entiende que la historia, en paralelo a la memoria, intenta dar una estructura al pasado de manera racional y establecida, separando emociones y subjetividades para crear una reconstrucción objetiva y “fiel” al acontecimiento sucedido.

La memoria y la historia pueden ser articuladas desde puntos de vista diferentes e igualmente complementarios. Para Peter Burke (1996) la historia se ha constituido como un relato que se puede distanciar de las narrativas inmediatas, se refiere a que la historia se construye desde el seguimiento al relato del pasado, por ello, la historia recurre a métodos de investigación propios de la ciencia y de fuentes que se puedan verificar para interpretar los hechos. Para contrastar, Halbwachs (2004) presenta la memoria como una reconstrucción social que se “actualiza” o transforma desde un presente. Mientras las memorias las creamos fundamentadas en experiencias, cargadas de unos afectos y subjetividades, la historia se distancia de esto para formular análisis desde la objetividad y la comprensión del hecho. Sin embargo, Burke (1996) matiza esta relación, pues resalta que la historia no es neutral, ya que se enmarca en unos cuadros de interpretación propios de quien hace historia y en qué momento la hace, por tal razón y en esos baches de la pregunta ¿quién hace historia? Cabe resaltar que la historia

misma puede reproducir los silencios, exclusiones e incluso olvidos que las memorias se resisten a abandonar.

Entre el campo abierto por esta tensión, la memoria puede diferir en tanto que se piensa más inmediata y plural, donde se caracteriza el tiempo y ese pasado reciente; mientras que la historia se plantea como una narración estructurada y temporalmente lineal en la que se jerarquiza el pasado. Por ejemplo, al hablar del conflicto armado, hay una historia propia del Estado, con la cual se ha buscado justificar el accionar violento y la continuidad de la guerra mediante el uso, selección e interpretación de unos hechos dados en el contexto del conflicto armado. Esta historia se ha configurado desde la perspectiva hegemónica y, quizá, de algunas miradas y formas de ver la guerra desde las fuerzas armadas oficiales. Por otra parte, hablando igualmente del conflicto armado, podemos ver una historia escrita mediante las memorias, las luchas y el reconocimiento de las víctimas en documentos como, por ejemplo, el Informe Final de la Comisión de la Verdad o informes del Centro Nacional de Memorias Históricas. Esta historia se ha construido y reconstruido desde la perspectiva y lucha de las víctimas por el reconocimiento del pasado reciente afectado por el conflicto armado. Las memorias subalternas, como las que menciona Jelin (2002), ponen en tensión las formas de hacer historia para visibilizar las voces que han intentado ser marginadas en el relato oficial. Así pues, la memoria actúa como espacio de resistencia frente a la narrativa hegemónica, plantando cara a las omisiones que esta produce y logrando complementar la historia desde una invitación constante: reconsiderar qué se recuerda, quién lo hace y desde qué lugar se construye y reconstruye el pasado.

En esta diferenciación entre historia y memoria surge un elemento nuclear, común también entre Vásquez y Ricoeur: el olvido. El olvido es una consecuencia inevitable y estratégica en la historia y en la memoria. El olvido no es simplemente una ausencia de memoria, es una construcción social que da respuesta a la forma en que las comunidades y las personas adaptan sus narrativas al tiempo (Vásquez, 2001). El olvido puede ser selectivo, en tanto que, guiado

por intereses subjetivos que van desde lo político, lo emocional o lo traumático, modifican la narrativa de la memoria; sin embargo, los eventos traumáticos y dolorosos, como las situaciones de guerra o conflicto, tienden a emerger en las memorias colectivas a pesar de los intentos subjetivos de olvido, demostrando el poco control que, en ocasiones, se puede tener sobre las memorias (Vásquez, 2001).

No podemos recordar sin olvidar, pues estos son procesos complementarios y de allí que Ricoeur (2000) enuncie el olvido activo u olvido reprimido, forma en la cual, cualquier tipo de poder, estatal, político, social, armado, intenta borrar o cubrir ciertos eventos de las memorias colectivas. Vásquez (2001) menciona cómo la historia tiende, por su carácter unificador, a seleccionar lo que queda en el recuerdo oficial y lo que se olvida. No se puede olvidar que la historia, como ciencia, intenta guardar o abarcar unos acontecimientos para narrar el pasado, pero en su quehacer, puede caer en el borramiento.

Félix Vázquez (2001) explica el olvido como un elemento necesario en la construcción de nuestro presente, pero representa también un elemento que puede llegar a eliminar lo significativo del pasado si no hay una memoria activa frente al mismo. Por una parte, las memorias, según Acosta (2020), son una reconstrucción subjetiva influida por unos marcos y contextos sociales; por otra parte, el olvido, según Vázquez (2001), no refiere únicamente a la ausencia de memoria, es más bien una dinámica en la que aquello que no se recuerda queda en peligro de desaparecer simbólicamente. El olvido no es algo contrario a la memoria, es un componente ineludible que, cuando no se trata desde los ejercicios de memoria activa para recordar, puede llegar a ser un olvido que se institucionaliza para imponer narrativas dominantes. Por ejemplo, en el contexto del conflicto armado colombiano, las más de 6.402 ejecuciones extrajudiciales, intentaron ser ocultadas bajo la narrativa oficial de las bajas dadas en combate, demostrando con números la efectividad del ejército y el Estado en la lucha contra las guerrillas. Desde la búsqueda por la verdad, la justicia y el reconocimiento del accionar violento del Estado, madres, familias, víctimas y otros actores sociales elevaron sus

voces para denunciar la falsedad de esta narrativa y emprender unos trabajos para que en las memorias de los colombianos se supiera la verdad sobre sus familiares asesinados. Si estos trabajos por y desde la memoria no se hubiesen realizado, el olvido impuesto por la narrativa oficial hubiese ocupado la historia sin más. Estas iniciativas resignifican el pasado y el presente al constituir una memoria colectiva que da múltiples visiones al pasado que ha intentado ser borrado, mostrando, como sugiere Jelin (2002), que memorias, tanto individuales como colectivas, intentan confrontar el olvido.

Lo ya mencionado nos sitúa en la comprensión de las memorias como un acto colectivo; si bien se comprende que hay un lugar de subjetividad, finalmente termina haciendo parte de un constructo social. Para comprender esta colectividad de la memoria partamos de una definición que, si bien no busca limitar el significado de memoria, nos posiciona en un lugar común de comprensión. Siguiendo a Ramos (2013) diremos que la memoria:

Se entiende como un proceso de construcción social, cargada de significado y que por tal razón dota de sentido al mundo, en el que se hace una constante e inacabada reinterpretación del pasado en un ahora, atendiendo a un proceso móvil, cambiante y que parte del encuentro social. (p. 38)

Ahora bien, con una definición común y de acuerdo con Halbwachs (2004), la memoria colectiva permite una reconstrucción significativa del pasado en el presente, atravesada por la presencia de otros que son quienes nos recuerdan sucesos pasados; así pues, la memoria es un acto que se comparte en unos marcos o situaciones concretas. Para Jelin (2002) “lo colectivo de las memorias es el entretrejo de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social [...] y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos” (p. 2). Halbwachs (2004), por su parte, plantea que se puede hablar de memoria colectiva “cuando evocamos un hecho que ocupaba un lugar en la vida de nuestro grupo y que hemos planteado [...] ahora en el momento en que lo

recordamos, desde el punto de vista de este grupo” (p. 36). Converte acá tanto la necesidad del otro para recordar, como unos espacios comunes que transitamos socialmente y donde se dan esos recuerdos.

La memoria colectiva se construye a partir de memorias individuales que, transmitidas o creadas desde la experiencia, emergen al interior de un grupo o comunidad. Estas memorias contribuyen a la formación del conocimiento y las múltiples miradas sobre el pasado a través de representaciones, significaciones e interpretaciones de los acontecimientos vividos (Acosta, 2020). Para Halbwachs (2004), la memoria individual no es un fenómeno exclusivamente personal, pues en realidad se desarrolla en espacios compartidos que él denomina marcos sociales. En estos entornos, como la familia, las instituciones o los grupos cercanos, las personas generan experiencias que más tarde recuerdan (Halbwachs, 2004). Así pues, las memorias individuales se configuran como fragmentos de una memoria más amplia que emerge de la interacción social.

Para comprender la relación entre la memoria individual y colectiva, Halbwachs (2004) plantea el concepto de marcos sociales de la memoria, entendidos como sistemas que organizan los recuerdos a partir de referencias cronológicas, espaciales y simbólicas. Estos marcos anticipan el recuerdo y lo ubican dentro de un sistema general del pasado. La familia, los grupos religiosos y las clases sociales son ejemplos de marcos que estructuran la memoria social (Díaz, 2013). Además, existen marcos generales comunes a toda colectividad, como el tiempo, el espacio y el lenguaje, que preceden a la experiencia individual y evolucionan según los cambios en la organización del conocimiento dentro de la sociedad (Díaz, 2013).

El tiempo es un factor clave en los marcos sociales de la memoria. A través de la transmisión de relatos en los distintos grupos sociales, es posible recordar experiencias no vividas directamente. La interacción con otros seres y objetos nos permite imaginar historias, lo que

demuestra que la memoria no solo depende de la vivencia personal, sino también de la narración y el intercambio con los demás. El tiempo de la memoria, no es el tiempo cronológico que conocemos, diría Borges (1984), es el Jardín de los senderos que se bifurcan:

...no hay un tiempo uniforme absoluto... [existen] infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otro yo, no usted; en otros, los dos. (p. 96)

Presento las palabras de Borges para hacer alusión al tiempo de la memoria, pues, aunque no existamos en todos los tiempos, la herencia de un relato del pasado nos hace presentir, imaginar, reconstruir y resignificar un pasado; abarcamos las posibilidades de la presencia en el pasado desde un presente en el que enunciamos al pasado.

Los marcos temporales en los que se reconstruyen las memorias colectivas no se limitan a las unidades convencionales del tiempo, como minutos, días o años, sino que dependen de la interpretación que cada sociedad o grupo hace del tiempo. El contexto social influye en cómo se comprenden y transmiten las memorias, pues estas se estructuran en torno a acontecimientos significativos que marcan la tradición y el devenir del grupo (Ramos, 2013).

El pasado no es solo un registro de lo que ocurrió, sino una construcción que se resignifica desde el presente. La memoria se configura en función de las necesidades sociales, políticas y culturales actuales, y a su vez, proyecta el futuro al vincularse con expectativas y aprendizajes que buscan evitar errores o transformar la sociedad (Vásquez, 2001). Así, pasado, presente y futuro dialogan constantemente a través del ejercicio social de la memoria, donde el presente resignifica el pasado y orienta el porvenir.

La capacidad humana de recordar surge de una conciencia colectiva que organiza el tiempo en categorías de pasado, presente y futuro (Candau, 2006). Sin embargo, ¿qué ocurre con aquellos hechos que no vivimos, pero que conocemos? Paul Ricoeur (1999) lo denomina “tiempo anónimo” y Joel Candau (2006) lo conceptualiza como “tiempo inmemorial”: memorias heredadas de generaciones anteriores que nos permiten habitar un pasado no vivido directamente. Un ejemplo de ello es el Bogotazo, un evento crucial en la historia de Colombia, cuyos testigos son cada vez menos, pero cuyas memorias transmitidas nos permiten reconstruir y comprender ese tiempo desde el presente (Candau, 2006).

Las memorias no solo transitan en el tiempo, también lo hacen en los espacios. Todo ocurre en un espacio determinado que, mediante unas características físicas, y emocionales, nos permite evocar y situar el recuerdo. El marco social de la memoria referente al espacio nos sitúa en un espacio físico y en cómo estos juegan un papel esencial en la construcción y preservación de las memorias. Según Halbwachs (2004), los espacios no solo sirven como escenarios donde ocurren eventos, sino que también actúan como puntos de anclaje que ayudan a recordar y entender el pasado de manera compartida.

El espacio no es solo un entorno físico, sino un territorio marcado por la experiencia humana. Habitar un territorio, como señala Illich (1985), es dejar una huella viva y en constante construcción, reflejo del paso de quienes lo recorren o permanecen en él. Para Saravia (2004), este acto implica convivir, sentir y reconocer la presencia del otro, pues el espacio es un punto de convergencia entre el tiempo y las acciones que lo configuran.

La capacidad de los espacios para generar memoria radica en el acto mismo de habitarlos. Según Saravia (2004), habitar es recordar, soñar y evocar, construyendo así memorias colectivas que emergen de los encuentros y las emociones compartidas. Montrucchio (2002) resalta que en los espacios ocurren cruces de experiencias y sentimientos que, aunque no pueden ser completamente encarnados, enriquecen la narrativa de la memoria al situarla en un contexto físico cargado de significados.

Bachelard (2000) subraya que el espacio tiene una dimensión poética y emocional que influye en la memoria. Distingue entre el espacio objetivo, medible y concreto, y el espacio subjetivo, donde los recuerdos se entrelazan con percepciones y emociones. La memoria, en su expresión más íntima, se ancla en este último, pues los lugares habitados moldean nuestras experiencias y evocaciones del pasado.

Por su parte, Arfuch (2013) plantea que los espacios y objetos son contenedores de memoria, facilitando la conexión con el pasado y la construcción de la identidad. Casas, barrios y paisajes no solo cumplen una función física, sino que están impregnados de recuerdos y significados compartidos. En este sentido, la memoria no es solo una reconstrucción del pasado, sino un proceso dinámico que dialoga con los espacios, dando lugar a nuevas formas de narrar lo recordado.

El tiempo y el espacio contribuyen en la memoria a situar aquello que sucedió, pero ¿cómo es que logramos traer el pasado para compartirlo y situarlo entre otros? ¿Todo aquello que traemos del pasado cómo se traduce en la comprensión propia y colectiva? El marco social del lenguaje propuesto por Halbwachs, permite cuestionarnos sobre las formas en las que traemos ese pasado y lo moldeamos desde el lenguaje. De acuerdo con Ramos (2013):

Se debe hacer énfasis en que al lenguaje hay que otorgarle su verdadera función: más allá de emplearse para nombrar o reproducir lo que nos rodea: la importancia y su uso en la sociedad radica en que es constructor de discursos, contribuye a la configuración de realidades y sirve para validar toda práctica social. (p. 40).

El lenguaje, entendido como un marco, es el espacio donde la comunicación genera relaciones y permite el encuentro a través de la palabra, la imagen y el entorno, elementos que dan forma a las construcciones colectivas en sociedad.

Como capacidad innata del ser humano, el lenguaje cumple una función social, posibilitando la interacción tanto con el entorno como con quienes lo habitan. Para Piaget (1965), el lenguaje es una de las manifestaciones más complejas, pues su función simbólica permite representar la realidad mediante significantes, aludiendo a objetos y sucesos incluso en su ausencia.

Felix Vázquez (2001) señala la relación intrínseca entre lenguaje y memoria, siendo el primero el medio a través del cual se articulan y adquieren sentido los recuerdos. La memoria, concebida como una acción social, no se reduce a la evocación del pasado, sino que se reconstruye continuamente dentro de un marco espacio-temporal. Es mediante el lenguaje que los recuerdos individuales se comparten y se enlazan con memorias colectivas a través del acto narrativo. Así, la memoria no es un simple depósito de hechos, sino una práctica con un carácter narrativo que permite transmitir y resignificar el pasado. El lenguaje, lejos de ser una mera traducción de lo recordado, organiza y estructura el recuerdo, participando activamente en la construcción de la memoria.

El lenguaje es el medio en el que se manifiesta lo humano y donde se experimenta el ser en el mundo (Fernández, 2006). Gadamer (1992) afirma que la lingüisticidad precede toda interpretación de la realidad, atravesando así la experiencia y la memoria. Es en y a través del lenguaje que situamos y representamos la temporalidad de los acontecimientos. Sin embargo, este requiere de vehículos que den forma y dirección a lo sucedido. Como construcción social, el lenguaje permite que las personas sigan narrándose a lo largo del tiempo, en múltiples voces, dotando de vida y variabilidad a aquello que se cuenta.

2.1.2. Las narrativas y la identidad narrativa

Dando continuidad al lenguaje como marco fundamental en la reconstrucción de las memorias colectivas, es necesario mencionar y hacer hincapié en el relato como vehículo fundamental del pasado. Según Fina Birules (2007):

La fragilidad del actuar es remediada por la perpetuación de la memoria en el relato, pues la narración imita la imprevisibilidad de la condición humana, reproduce poéticamente la contingencia sin cancelarla. Así, Arendt insiste en el carácter unificador de la narración: en el relato damos sentido a lo heterogéneo -acciones, pasiones, circunstancias, golpes de la fortuna- pero sin anularlo o definirlo. (p. 179).

El relato no anula la sensibilidad de la experiencia, sino que permite reconocer el paso del tiempo y los acontecimientos que han marcado vidas. Como forma específica de narración, el relato articula personajes, escenarios y conflictos que estructuran la memoria colectiva (Mendoza, 2005). Para Momberger (2011), “no hay vida humana sin relato” (p. 67), pues a través de él las personas se sitúan en el mundo, vinculándose a la comunidad y configurando su historia personal.

El lenguaje del relato organiza el recuerdo y le otorga sentido en el tiempo, estableciendo relaciones comunicativas, afectivas y sociales (Momberger, 2011). Nos posicionamos en un tiempo y territorio a través de la palabra, manipulando elementos del pasado para construirnos en el presente y proyectarnos hacia el futuro. En contextos como el conflicto armado colombiano, los relatos de las víctimas crean un espacio de reconocimiento y memoria, configurando un legado cultural compartido (Jelin, 2002).

La narrativa, entendida como la estructuración de relatos en una secuencia de significados, conecta pasado, presente y futuro (Ricoeur, 1995). A través de la mimesis, la experiencia se prefigura, configura y refigura en un discurso que otorga coherencia a lo vivido. Bolívar (2001) señala que la narrativa recoge experiencias personales y colectivas, otorgando significado a través del lenguaje. Así, los relatos que no vivimos, pero escuchamos, transforman nuestra identidad.

En la narrativa, el sujeto se convierte en personaje de su propia historia, pues “uno no narra

su vida porque tiene una historia; uno tiene una historia porque narra su vida” (Mombberger, 2009, p. 42). Relatarse es organizar el tiempo vivido, rescatar voces y construir sentido (Nieto, 2010). Más que un acto lingüístico, la narración es una forma lógica y temporal de organizar la experiencia, trayendo el pasado al presente y proyectándolo al futuro (Verano, 2016). En este proceso, la identidad se construye a partir de lo que se transmite y es apropiado por otros (Benjamin, 1991).

Arendt (2005) enfatiza que el ser humano existe en el lenguaje narrativo, donde da significado a su experiencia y crea una identidad en relación con el mundo. Esta identidad narrativa, como señala Ricoeur (1999), permite dar sentido a la vida a partir de los relatos que reconocen y organizan la experiencia. A través de la narración, activamos el pasado en el presente, tejiendo una continuidad entre el ser que fuimos, el que somos y el que seremos (Arfuch, 2002; Vázquez, 2001).

La identidad narrativa se refiere a la forma en que las personas construyen y comprenden sus identidades a través de la narración de sus experiencias y acciones a lo largo del tiempo. Ricoeur (1999) sostiene que nuestra identidad personal no se limita a una lista estática de características o atributos, sino que se desarrolla y se revela a través de las historias, entendidas como actos de narración, que contamos sobre nosotros mismos. En la identidad narrativa, la persona se concibe como un “personaje” en un relato en constante evolución, donde las experiencias pasadas, presentes y, quizá deseos futuros, se entrelazan para formar una narrativa coherente de la vida de una persona. Esta narrativa no solo incluye los eventos objetivos de la vida de la persona, sino también las interpretaciones subjetivas y significados que se le atribuyen a esas experiencias.

Ricoeur (1999) sugiere que la identidad narrativa actúa como un puente entre la identidad *idem* (la permanencia a través del tiempo de ciertas características o rasgos) y la identidad *ipse* (la capacidad de mantener la propia identidad a través de compromisos y promesas).

Esta mediación entre la permanencia y el cambio, entre la continuidad y la transformación, es lo que permite a las personas construir una comprensión dinámica y en constante evolución de quiénes son en los procesos narrativos.

El *Homo narrans* que enunció Fisher (1984) evidencia la naturaleza lingüística del hombre y el acto narrativo como lugar de significación e la existencia humana. “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto, porque sólo el lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de ego” (Arfuch, 2007, p. 95). La identidad narrativa evidencia el constante proceso de significación y resignificación del sí mismo y el mundo circundante a través de la narración (Sepúlveda, 2013). La capacidad de leer a otros en el mundo a través del lenguaje y de identificarse a través de las palabras en el mundo, describe a las personas en relación con tiempos y espacios habitados, dinámicos y cambiantes que constituyen una historia de vida que toma sentido en la interrelación con el otro.

Tomando como referencia los planteamientos de Paul Ricoeur (2006) para comprender la identidad narrativa, además, resulta fundamental entender la identidad desde dos perspectivas subjetivas. Lo que anteriormente mencioné como identidad *idem* e identidad *ipse*, que tienen los valores de mismidad e *ipseidad*. La identidad *idem* se refiere a la idea de la mismidad, la unicidad y la continuidad de ciertas características o rasgos a lo largo del tiempo; en este sentido, la identidad *idem* implica la permanencia de ciertos aspectos de la persona que se mantienen constantes a lo largo de su vida, esta identidad se basa en una jerarquía de significaciones, donde la permanencia en el tiempo de ciertos rasgos o características constituye el grado más elevado de identidad (Ricoeur, 2006).

En contraste con la identidad *idem*, la identidad *ipse*, o *ipseidad*, se centra en la capacidad de la persona para mantener su identidad a través de la reflexión, la responsabilidad y la acción; esto implica una relación íntima con la alteridad, es decir, con la otredad o la diferencia que constituye y configura nuestra identidad personal (Ricoeur, 2006). Ricoeur destaca que la

identidad *ipse* se apoya en la permanencia en el tiempo, pero juega un papel diferente al de la identidad *idem*, ya que implica una relación dialéctica con la alteridad y la capacidad de integrar la diversidad en la identidad personal (Mercau, 2011).

2.2. Entre el texto y la imagen

2.2.1. El texto y las narrativas escriturales

Las personas adoptamos un código común para comunicarnos tanto verbal como escrituralmente; nosotros mismos, volcados al exterior, “bautizando” y “colonizando” cuanto objeto vemos, palpamos o escuchamos, nombramos a esos códigos como “palabras”. Las palabras, una de las unidades del lenguaje, son el puente que conecta la percepción humana con la realidad; son las palabras un mar abierto de redes, donde nos embarcamos en la magnífica labor de tejer, conectar, sobreponer o crear significados que, nuestra visión del mundo, a través de la infinita unión que la palabra nos permite.

Partamos entonces de que las palabras, en tanto construcción social, nacen en la interacción con el otro (Bruner y Gergen, 1996). En la cotidianidad de la vida, las personas vamos recolectando palabras en nuestra mochila, para luego hilarlas y crear mensajes que nos permitan nuevas interacciones, que, a su vez, nos aporten más palabras, las cuales seguimos recolectando en una red que se hace extensa como la cantidad de posibles tejidos de palabras. “Quien escribe, teje. Texto proviene del latín, ‘*textum*’ que significa tejido. Con hilos de palabras vamos diciendo, con hilos de tiempo vamos viviendo. Los textos son como nosotros: tejidos que andan” (Galeano, 1940).

Para Ricoeur (2004) el texto es aquello que se realiza como discurso escrito y se destina a un lector para llevar a cabo una interpretación. Ricoeur (2004) enfatiza que el texto, al ser un discurso fijado por escrito, es el producto de un trabajo y se convierte en una obra que adquiere

autonomía propia, independiente del autor y las condiciones originales de producción. El texto se compone de enunciados con significados y referencias no ostensivas y su propósito es ser interpretado por una variedad de lectores potenciales para alcanzar una comprensión más allá de su contenido literal (Ricoeur, 2004).

Mijael Bajtin (1999), por su parte, menciona que las personas hablamos con textos. El texto, dice el autor, es una unidad de análisis en cuanto a que es enunciado para ser unidad dialógica y así posicionarse como un proceso complejo, donde quienes participan toman postura sobre lo que dicen, escriben, escuchan y leen. El texto se concibe como un enunciado en la esfera de la comunicación, cuyo sentido depende de la respuesta activa del lector como participante en un evento único e irreplicable. En el texto, tanto el autor como el destinatario son elementos esenciales que no pueden concebirse fuera de las relaciones que mantienen entre sí, lo que destaca la naturaleza dialógica y relacional del texto.

El texto, sin embargo, no puede entenderse como universo aislado, como concepto único e irrefutable, pues es un espacio de disputa semántica, donde se pelean los sentidos y significados, en el que convergen diferentes formas de proceder, de comprender y de crear. El texto está inmerso en unas dimensiones que posibilitan su caracterización y comprensión. La primera dimensión que se aporta al texto es la trama. Una trama, en sentido amplio, son los hilos que se organizan, entrecruzan y tejen, junto a la urdimbre, para crear telas o tejidos. En el texto, la trama se entiende como la disposición, orden o secuencia que contemplan los sucesos, personajes, escenas, diálogos, escenarios, para, en su totalidad, transmitir los significados y sentidos que del mundo tiene quien que crea el texto.

“La trama le da sentido al texto, suministra una explicación de hechos desde un particular punto de vista” (Ochs, 2000, p. 284). Cuando se crea el texto, existe una secuencia en lo que se cuenta. Lo que se relata es inherentemente secuencial y por ellos se organiza el relato en un tiempo que puede ser entendido cronológicamente o no, pero se hila dentro de un espectro

temporal donde se sitúa el interlocutor o lector. La trama del texto, además, se enmarca en unas comprensiones que se dan gracias a contextos compartidos; ideas, conceptos, personajes o lugares que se conjugan en el lenguaje escrito para dar paso a otra dimensión del texto: los contextos relacionales. Los contextos relacionales se refieren a las interacciones y relaciones que se establecen entre los individuos y sus entornos, incluyendo la familia y otros sistemas sociales. Estos contextos son fundamentales para la construcción de narraciones y significados en la vida de las personas.

Sandra Aya (2010) menciona que los contextos relacionales se constituyen cuando se establecen diversos niveles de interacción (individual, familiar o contextual) y se mantienen o se diluyen dependiendo los significados y sentidos atribuidos a la relación. Además, se destaca que los contextos relacionales se integran por procesos conversacionales, en los cuales circulan la multiplicidad de textos y tramas que organizan la experiencia de los seres humanos (Aya, 2010).

Las interacciones conversacionales, y no conversacionales, de los diferentes contextos sociales a los que se expone una persona, pueden definir el tipo de relación significativa que ocurre entre individuo y entorno. Esto implica que los textos son creados y leídos desde el conocimiento o desconocimiento de un entramado de características, sucesos, lugares, tiempos y personas, que son en tanto que pertenecen a un contexto, el cual genera relaciones de significado para uno o varios individuos que, dentro de su sistema de comunicación, en este caso, la escritura, identifican y significan en palabras unos contextos relacionales.

El texto no sería sin un creador o creadora. El autor de un texto es la dimensión que conecta la realidad visible con la realidad legible del texto. El autor busca conquistar la extraposición, el estar fuera de la narración, convirtiéndose en un personaje, en otro, respecto a sí mismo para conseguir ver las situaciones y los contextos con otra mirada, pero sin dejar de ser él mismo (Rodríguez, 2008), sin abandonar sus pasiones, ideologías, sentimientos, repulsiones y pul-

siones de la vida. El escritor encarna la multiplicidad de las vidas de sus personajes en sus propias palabras que, en verdad, no son sus palabras, son las palabras que la vida le regala al lápiz con el que escribe sus historias.

El escritor explora los laberintos del yo, tejiendo con letras los secretos más profundos, desnudando el alma ante la hoja en blanco, escribiendo la verdad que se esconde en cada pliegue. El escritor es puente entre mundos, caminante entre realidades y sueños, contando relatos que dan voz al otro, pintando paisajes que mueven corazones. El escritor es espejo y ventana, reflejando y mostrando, entrelazando las voces en un eco eterno, escribiendo para encontrar y ser encontrado, en las palabras, el yo y el otro se encuentran plenos. Bajtin (1999) llamaría a esta correspondencia *yo-para-mí* y *yo-para-otro*, en la primera el yo se vivencia a sí mismo y en la segunda el yo vivencia a otros. Cuando el escritor se narra y narra a otros, los mundos que en el papel se reflejan pueden ser muy diferentes. Quien escribe, ve en los otros algo que para ese otro es ajeno (Rodríguez, 2008) y cuando se narra a sí mismo, también le son ajenos unos horizontes que solo el otro ve.

El escritor es puente entre la multiplicidad de mundos que se reflejan en el papel, donde reposan las letras que dibujan realidades o ficciones protagonizadas por una inacabada sucesión de otros que se esbozan en las palabras. Tomando el concepto de polifonía propuesto por Mijael Bajtín (1999), diré que la narrativa escritural es lugar de encuentro entre el yo y el otro y todas las palabras y discursos que a estos sujetos representan. Lo polifónico dentro de un texto, según Bajtín (1999), se refiere a la presencia de múltiples voces, perspectivas y puntos de vista que interactúan y se entrecruzan en la creación permeada por la palabra. Esta polifonía implica que un texto no es una expresión unívoca del autor, sino que incorpora una diversidad de voces y discursos que dialogan entre sí. Cada voz en el texto tiene su propia validez y autonomía, contribuyendo a la riqueza y complejidad del discurso. La polifonía en un texto refleja la diversidad de voces presentes en la sociedad y enriquece la comprensión del mundo a través de la multiplicidad de perspectivas.

La actividad estética del escritor no inventa una realidad completamente nueva, sino que forja, enriquece y multiplica el conocimiento y las conductas existentes. El artista escritor, lejos de suprimir la realidad, la moldea artísticamente, como el escultor que da forma al mármol (Bajtin, 1999). La misión del artista que escribe se entiende como la composición valorativa de la realidad, derivada de una actitud esencial hacia el mundo volcado hacia las experiencias, los sentimientos, las sensaciones, las alegrías y miedo; lo que pasa y lo que no pasa; lo que se puede imaginar y lo que ojalá no pudiéramos imaginar.

La narrativa escritural, a mi parecer, es el choque de dimensiones simbólicas que se hacen huella en el papel a través de las palabras que un osado sujeto, al que llamamos escritor o creador, decide imprimir para crear, reflejar o propagar mundos y visiones del mundo, de sí mismo y de otros. La narrativa escritural crea tejidos de palabras que navegan en las profundas e infinitas relaciones de la sociedad, sus tiempos y sus oralidades heredadas. Son estas narrativas significados de los valores de la vida y de la sociedad misma, de la vida y la muerte, de la naturaleza y del universo desconocido. Las narrativas escriturales son tiempo y espacio de creación con la palabra escrita, que transporta ideas, memorias, personajes, escenarios, experiencias, sentimientos y sentidos que dialogan entre quien escribe y entre quien siente las letras y las revive en cada lectura.

2.2.2. La imagen y las narrativas visuales

Entre frases, proverbios, refranes y conversaciones, quizá alguna vez habremos escuchado que “una imagen vale más que mil palabras”. Las imágenes guardan por sí mismas una magia que pocas cosas existentes en el mundo que nos rodea tienen: son capaces de reflejar, capturar y pasear por el tiempo lo que la mirada humana antes solo guardaba en la memoria. Las imágenes son todo un lenguaje creador de relaciones sociales y que, además, permite identificar a las personas con grupos, identidades, gustos, un sinfín de afinidades donde la imagen es fundamental. Las imágenes cargan consigo todo un aparato comunicativo que,

como otros lenguajes, como el escrito o el verbal, tiene sus propias características, dimensiones y particularidades.

Antes de comenzar con la división y definición de unas dimensiones que permitan caracterizar y comprender la narrativa visual y su concepto, parto de dos conceptos nucleares: imagen y visualidad. Las imágenes son un compendio de signo y de símbolo que a través de un juego de composición en lenguaje visual nos transmiten un mensaje (Barthes, 1971). Una salvedad es necesaria cuando hablamos de la imagen, y es que esta no es la “realidad” es un espacio en el que se unen la mirada, los contextos de visualización y unas posibles interpretaciones al mensaje, sin esta ser la realidad a la que intenta representar (Acaso, 2007). Las imágenes son creaciones en respuesta a el posicionamiento de la mirada de un sujeto creador que toma elementos de la realidad y crea o refleja realidades desde su perspectiva, desde su mirada, la cual se ve cargada de elementos culturales, históricos, políticos, éticos y demás convicciones que lo conforman como sujeto. Las imágenes inundan las miradas de los interlocutores y allí se dan los encuentros y desencuentros con las imágenes, algunas agradan y conectan, otras desagradan y separan, pero todas son una interconexión de elementos que crean mensaje.

La visualidad, comprendida desde el campo de los estudios sobre la imagen, es un concepto que trasciende de la contemplación de la misma. La visualidad no es la pura recepción pasiva de unos estímulos visuales externos que seducen la mirada, sino una compleja construcción donde se involucra un entramado de influencias culturales, históricas, sociales y contextuales. La mirada que volcamos al mundo no es neutra, nuestra mirada y el posicionamiento de ella está moldeada por unos códigos que la sociedad, historia, cultura y territorio nos han legado. Fernando Hernández (2013) destaca que mirar es siempre un acto situado, una interpretación de un mundo que nos interpela y media entre unas experiencias sociales e históricas. La visualidad parte de ser un proceso de interpretación condicionado por un contexto. Esta definición de visualidad también puede verse, desde una perspectiva analítica, en los planteamientos sobre educación visual de María Acaso (2011), donde la visualidad adquiere

un carácter político y cultural, pues la mirada es un espacio de poder y de disputa, donde los significados se negocian y se debaten. La visualidad, y analizar la visualidad, no se refiere únicamente a aquello que vemos, por el contrario, lo que los sistemas de poder nos enseñan a ver y lo que nos impiden ver (Acaso, 2011). Así pues, nuestras miradas están condicionadas por unos regímenes de poder y estructuras sociales que nos condicionan y nos educan a ver de una u otra forma. La visualidad es una experiencia construida, una pedagogía invisible, como la llama María Acaso (2011), que inunda nuestras miradas y que se despliega en cada imagen, pero también en lo que no se nos permite ver, aquello que entre la oscuridad y el ocultamiento es abandonado por nuestra mirada

La visualidad es entendida como una práctica donde lo visible y lo invisible toman significados y revelan las tensiones entre lo que está enmarcado dentro de nuestras experiencias culturales y aquellos que escapa, o aquello que apartan, de nuestra percepción (Hernández, 2013). La visualidad se revela también como una construcción histórica donde tres ejes dan comprensión de la mirada: quién mira, cómo mira y desde dónde mira (Hernández, 2013). La mirada es acción y así se encuentra en constante diálogo con lo social, lo político y lo histórico; la mirada transforma la imagen en una interconexión de textos, símbolos y significados que ha de ser leído y descifrado.

Sin embargo, no se puede entender la visualidad solo como mecanismo de control, también es espacio de disputa. Las imágenes no solo producen lo visible, sino que guardan un potencial para desafiar, dismantelar y subvertir las estructuras de poder (Richard, 2002). La visualidad se convierte en un terreno donde se juega la política de la representación, aquella que busca desestabilizar el imaginario social para abrir, bifurcar y agrietar el discurso hegemónico (Richard, 2002). La visualidad debe ser un campo de resistencia activa, donde la imagen tiene el poder de romper el discurso dominante, ofrecer una contramirada que desafíe las políticas de alienación y ocultamiento. Las imágenes y la visualidad pueden ser un arma crítica, un lenguaje alternativo que cuente lo que excede a las palabras (Richard, 2008).

La visualidad es un espacio de configuración del discurso, es en ella donde se generan y destruyen relatos en la construcción de sociedad, memoria e identidad (Guash, 2003). En este territorio de la visualidad, también hay una disputa por el pasado y las proyecciones al futuro, pues las luchas de la visualidad permiten visibilizar aquello borrado u oculto de la historia (Richard, 2010). Las imágenes en un mundo donde se seduce a las personas por la mirada, las imágenes son agentes de opresión, pero también de emancipación, dependiendo quién produce y bajo qué contextos circulan las imágenes, se interrumpe o se extiende la normalización del control, el sufrimiento, la violencia, la guerra y los mecanismos de poder (Richard, 2008).

Teniendo como espacio para la imagen a la visualidad, y al igual que se mencionó en el apartado de narrativas escriturales, es momento de hablar de una dimensión que configura y da sentido a la imagen en contexto: el lenguaje visual: El lenguaje se entiende como la capacidad humana para comunicarnos; las personas hemos hecho uso de la imagen para representar el mundo que vemos y así intercambiar mensajes, pues comprendemos que, a través de la mimetización de nuestro entorno, otros pueden comprender o, al menos, situar la mirada en los objetos que representamos.

María Acaso (2007) menciona que el lenguaje visual es código, y en tanto código, posibilita el intercambio de información, en este caso puntual, a través del sentido de la vista. Si bien este lenguaje no lo estudiamos, como estudiamos las palabras en el colegio, sí lo aprendemos por contexto, somos una sociedad inundada de imágenes, donde por el sentido de la vista proyectamos comportamientos, ideologías y sentimientos en nuestro entorno.

María Acaso (2007) brinda cuatro características para lo que acá intentamos comprender por el lenguaje visual:

- **La inmediatez:** antes de la escritura, los seres humanos ya plasmaban representaciones visuales en las cuevas, al igual que los niños, que pueden dibujar antes de aprender a escribir. Esto demuestra la inmediatez del lenguaje visual, ya que permite la comunicación sin necesidad de un aprendizaje previo.
- **La penetración:** la facilidad de acceso al contenido visual radica en que mirar exige menos esfuerzo que leer. Por ello, tras un día agotador, solemos preferir ver televisión en lugar de leer un texto complejo.
- **La universalidad:** el lenguaje visual es el medio de comunicación más universal, ya que permite que un mensaje sea comprendido por personas de distintas culturas. Sin embargo, su interpretación puede variar según el contexto, como ocurre con el significado del color en diferentes sociedades.
- **El efecto realidad:** según Roland Barthes, las imágenes, en especial la fotografía, generan la sensación de que lo representado está realmente presente. Esto ocurre porque la conexión entre la realidad y su representación ya ha sido establecida por otro, lo que refuerza la potencia visual de la imagen.

Estas características y la comprensión del lenguaje visual permiten la elaboración de una dimensión que transita entre lo simbólico y lo real. Si las narrativas visuales son conformadas por un lenguaje visual, son entonces portadoras de un mensaje. La siguiente dimensión que daremos a lo que llamamos narrativa visual será el mensaje o construcción visual. De manera muy similar a lo que llamé la trama en las narrativas escriturales, la narrativa visual lleva consigo una construcción y constitución propia de su carácter comunicativo. La creación o toma de una imagen posibilita una forma simbólica de conocimiento y en esa medida, las imágenes, como los discursos, tratan de contarnos algo, de convencernos; seducen nuestras miradas y terminan modelando el pensamiento de quien ve (Jiménez, 2012).

La construcción de narrativas visuales depende de la intención, ideología y experiencia de quien las crea, pues es este quien plasma su huella en la representación visual (Acaso, 2007).

En este proceso, la realidad desaparece y se transforma en un mensaje codificado en imágenes que los espectadores interpretan desde su propia visión. El contexto es clave en la interpretación del mensaje visual, pues no solo influyen los conocimientos y vivencias del espectador, sino también el momento y lugar en que se consume la imagen. Así, su significado no se reduce a la intención del autor, sino que se construye en la interacción con el público (Acaso, 2007).

La narrativa visual, además de transmitir mensajes, genera discurso, pues, como lenguaje simbólico, interpela al espectador. Desde Saussure (1991), el signo se compone de significante y significado. Barthes (1971) enfatiza en el significante como un mensaje literal sin carga cultural. Más adelante, Barthes (1990) introduce el punctum, ese elemento que impacta subjetivamente al espectador, en contraste con el studium, que se vincula con la lectura cultural y contextual de la imagen. Así, cada espectador encuentra su propio punctum, otorgándole un sentido único a la imagen. No obstante, la narrativa visual también está cargada de significados impuestos por quien encuadra la imagen. Acaso (2007) distingue entre el significado denotativo, objetivo y literal, y el connotativo, subjetivo y culturalmente mediado.

Desde esta base, las narrativas visuales pueden definirse como composiciones que utilizan imágenes para contar relatos o transmitir mensajes complejos. Mitchell (1994) destaca su capacidad para sugerir movimiento y transformación en el tiempo y el espacio. Amador (2015) las considera productos culturales que funcionan como memoria y repositorio de tiempos sociales, vinculando su producción con lo performativo. Asimismo, Freedberg (1989) señala que las imágenes no solo representan eventos, sino que actúan como agentes narrativos que influyen en la percepción del espectador.

Para cerrar, y no menos importante, similar a lo sucedido en las narrativas escriturales, en las narrativas visuales también hay una dimensión especial y particular, una dimensión que nos habla de aquel que posiciona la mirada, que se dejar atraer por el mundo que lo rodea para

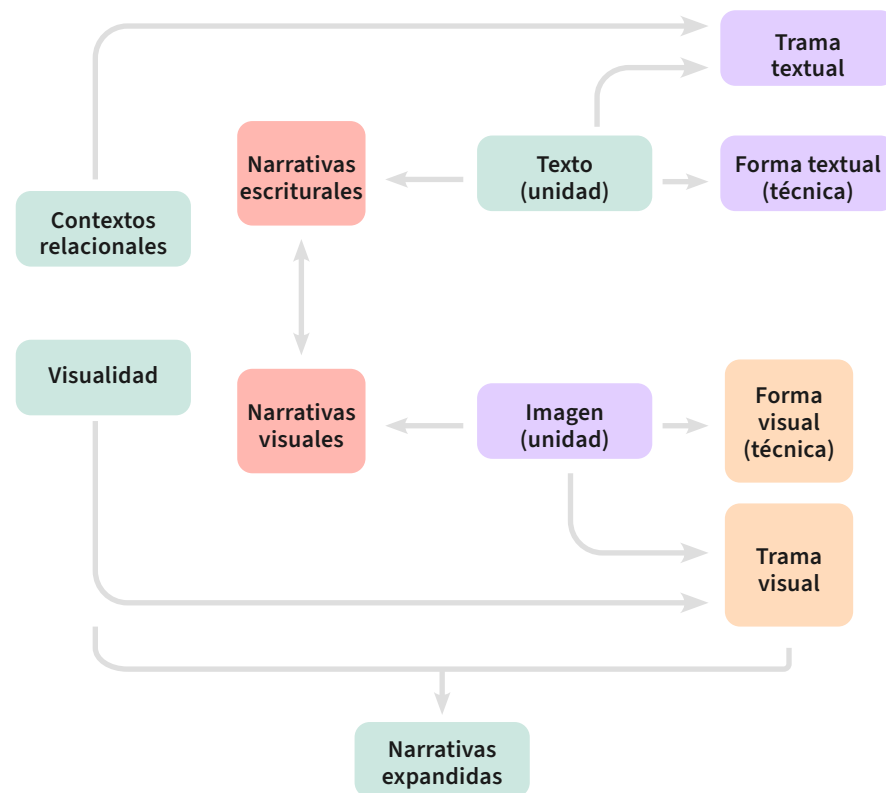
situarse y situarnos en diversos significados de la cotidianidad. Llamaré a esta dimensión, la dimensión del creador, la del artista visual. Un productor de imágenes es un alquimista de percepciones, un creador de mundos visibles e invisibles que revela lo sublime en lo cotidiano es quien entiende que la visión no es sólo un acto de mirar, sino una danza entre el observador y el observado (Berger, 1972). El productor o creador de imágenes el intérprete que da forma a la luz y la sombra, entrelazando emociones y pensamientos en una tela, un lienzo o una pantalla.

Siguiendo la línea de la teoría de la imagen, Roland Barthes (1994) nos invita a entender la imagen como un misterio que encierra múltiples interpretaciones. Así, el creador visual es un descifrador de estos enigmas, un mediador entre el mundo interior y el exterior. Con cada trazo, cada color, revela y oculta a la vez, explorando la esencia misma del ser y del entorno. El productor de imágenes es un creador de paisajes invisibles, un tejedor de significados que nos desafía a contemplar el mundo desde nuevas perspectivas, recordándonos que la verdadera esencia de la imagen reside en la conexión entre el arte y el espectador, en la sinfonía de miradas y emociones compartidas.

2.2.3. Una exploración en el campo expandido: las narrativas expandidas

Hasta acá he intentado crear un contexto que partió del concepto de memoria, nuclear para esta investigación, al igual que entender las narrativas como una construcción y reconstrucción constante a través de relatos que modelan nuestra identidad narrativa. Explicar las narrativas escriturales y las narrativas no fue un proceso inocente, pues es mediante ellas donde se consuman los actos narrativos sobre la memoria. Sin embargo, una de las búsquedas de esta investigación es ver y analizar ese espacio donde las palabras exceden la textualidad y las imágenes exceden la mirada. Hay un espacio en tensión y en constante evolución donde escritura e imagen sobrepasan los límites a través de los actos de creación sobre las memorias y se producen nuevas formas de contar-se, editar-se y comprender-se mediante la conjunción

visual de letras e imágenes. Este espacio podría nombrarse como el campo expandido. Antes de desplegar una explicación sobre el campo expandido, quisiera mostrar la relación, que en esta investigación se establece, de correspondencia entre las narrativas escriturales y las visuales en la búsqueda y comprensión de unas narrativas expandidas:



La descripción de ambos tipos de narrativas permite relacionar al texto y la imagen como unas unidades mediante las cuales se producen las narrativas, tanto escriturales como visuales. A su vez, estas unidades se ven compuestas y mediadas por unos elementos bastante similares: unas tramas, donde toman sentido los contextos que permean al creador del texto o de la imagen; y unas formas, que dan cuenta del carácter técnico que se usa para la creación y caracterización de las narrativas. Estos elementos se encuentran dentro de los contextos relacionales y la visualidad, que, como definimos antes, son aquellos contextos compartidos y donde se dan unas disputas frente a los significados que se le otorgan a las narrativas. En esa relación existente entre narrativas, se abre una grieta para descubrir y explorar en los límites de la definición, las sendas de la unión y la diversificación de expresiones: las narrativas expandidas.

Rosalind Krauss (1979) entiende el campo expandido, dentro de la escultura, como una metáfora de la emancipación conceptual de la escultura hacia la interdisciplinariedad de técnicas y formas de hacer-crear. Para la autora, la escultura durante el siglo XX dejó de ser un campo sacro de técnicas elevadas, como la estatua y los monumentos más clásicos, y se comenzó a ubicar en un espacio conceptual donde se relacionan múltiples elementos como el paisaje, la arquitectura y nuevas formas de representación artística. La expansión surge como respuesta a la ruptura de los cánones artísticos y a la exploración que los actos de creación permiten (Krauss, 1979).

Las escrituras expandidas se presentan como un enfoque contemporáneo donde la creación literaria rompe los moldes tradicionales del texto escrito; son una grieta disidente que se abre hacia medios como el performance, la instalación, los entornos digitales, las artes visuales, los objetos, las cartas, etc. (Arturo, 2023). Las escrituras se expanden y exceden los límites que definen “lo que debería ser” para resignificar la postura del creador y del espectador o lector hacia nuevas experiencias de lectura multisensorial y conceptual. Al igual que en el campo de la escultura y la expansión de la que nos habla Rosalind Krauss (1979), las escrituras expan-

didas se centran en una premisa: los límites tradicionales de una forma artística se pueden desafiar, superar y reconfigurar.

Derrida (1971) desde los estudios académicos empezaba a cuestionar y desafiar los límites del acto de escribir, proponiendo que la escritura va más allá de la palabra sobre el papel, la escritura es cualquier sistema de signos que sea capaz de producir significados. Derrida introduce que “el libro es la idea de una totalidad, finita o infinita del significante” (1971, p. 25), esto escapa a la linealidad y restricciones convencionales, abriendo paso a la escritura con contextos visuales, espaciales y objetuales. Johana Drucker (1994) también interpreta al texto como un objeto visual en sí mismo, ya no solo como vehículo de un lenguaje, sino como posibilidad de lectura y escritura a través de lenguajes no convencionales y abierto a nuevas interpretaciones.

En esta investigación, la propuesta de enlazar las narrativas escriturales y visuales en la producción de unas narrativas expandidas es comprender unas nuevas formas de narrar-se y reconstruir-se desde los actos de creación que no se limiten a solo el lenguaje escrito o solo el lenguaje visual, sino a tejer entre estos dos tipos de lenguaje nuevas formas de ser comprendidos como entidades narrativas que volcadas al exterior encuentran formas de emerger y evocar sus memorias.

En este punto es donde las narrativas expandidas encuentran un terreno fértil en esta investigación, para germinar, brotar y florecer; allí, en las grietas desde donde emerge aquello que no puede ser expresado en palabras, que excede también la mirada y el cuadro de una fotografía o imagen. En las narrativas expandidas, las narrativas no se limitan, al contrario, se rompen las fronteras de la determinación y se encuentra el espacio visual con el lingüístico y el performático. Por ejemplo, Ulisses Carrión (2012) subvierte las líneas tradicionales del libro, y de la escritura en general, concibiendo al texto como un objeto performativo, donde las palabras habitan con el vacío, los silencios, los gestos, lo dicho y lo no dicho.

Las narrativas expandidas son una forma de inscribir y reconstruir la memoria en un campo más amplio donde visualidad y textualidad coexisten. Este tipo de formas de crear representan una revolución del lenguaje y de la manera misma en que nos narramos a nosotros mismos, abriendo fisuras para lo inefable, aquello que no se puede capturar con palabras ni imágenes ni de maneras aisladas. La memoria y la identidad narrativa no son líneas rectas, son fragmentos que se dispersan y se encuentran en formas inesperadas (Arfuch, 2002) como las narrativas expandidas que exceden los marcos tradicionales de posicionamiento y definición de los sujetos hacia nuevos territorios de resistencia, re-existencia, re-interpretación y re-invencción.

Para llegar a unas narrativas expandidas como propuesta de investigación, donde las creaciones estarán ligadas al contexto del conflicto armado colombiano, será necesario, como ya se hizo en este apartado, partir de reconocer unas narrativas visuales y escriturales sobre el conflicto, para comprender en ellas sus modos de hacer el pasado y reconstruir desde ellas las memorias que constituyen las identidades narrativas de este país en guerra. El reconocimiento de algunas narrativas nos permitirá adentrarnos en las líneas y los espacios enmarcados, para romper, crear y re-significar lo que un grupo de jóvenes universitarios entiende por conflicto armado colombiano.

2.3. Entre las narrativas y las memorias del conflicto armado en Colombia

“Si hiciéramos un minuto de silencio por cada una de las víctimas del conflicto armado en Colombia, tendríamos que estar en silencio durante 17 años”, es lo que dice la Comisión de la Verdad en uno de sus informes del año 2022. Entonces ¿cuántos años tendríamos que permanecer en silencio y con oído atento para escuchar las narrativas de cada persona a la que le han sido vulnerados sus derechos en Colombia a raíz del conflicto armado? Quizá a esos diecisiete años se multiplicarían unos cuantos muchos más años. En el informe *¡Basta ya! Colombia. Memorias de guerra y dignidad*, el Grupo de Memoria Histórica propone que,

desde el primero de enero de 1958 hasta el 31 de diciembre de 2012, el conflicto ha dejado un saldo de 220.000 ausencias. Y ¿si contáramos desde antes? O ¿si continuáramos con la cuenta luego del 2012?

El conflicto armado en Colombia ha impactado a lo largo de los años los diferentes relatos que del pasado reconocemos hoy en día. Colombia se ha convertido en un escenario de una violencia desmedida que, si bien podríamos cifrar e imaginar sus daños a través de números, es inhumano rebajar las pérdidas a números, lo que se ha perdido en la historia de Colombia no son cosas, son vidas. Y me refiero a la pérdida de vidas no solo en sentido literal. Las muestras de violencia son múltiples, y tan diversas como crueles pueden ser: desde asesinatos, violaciones, desmembramientos, desplazamientos, hasta genocidios, magnicidios y desapariciones forzadas. La lista es amplia y oscura, pero el resultado: vidas que se van entre las aguas podridas de un conflicto que se lleva por delante niños, niñas, jóvenes, mujeres, hombres, abuelas y abuelos; vidas que sucumben en la tristeza y el dolor de la pérdida.

Paradójicamente, como colombianos, en muchas ocasiones nos hemos resignado al carácter endémico de la violencia producto del conflicto armado. Ya no tenemos que ir a unos lugares en específico para que el conflicto toque las hebras de nuestro presente, pues esas hebras que nos unen al pasado vienen representadas por aquellos relatos familiares, de amigos o de conocidos que han vivido el conflicto. Terminamos siendo víctimas de una historia mal contada, mal entendida y mal tratada.

La violencia que representa el conflicto armado no puede solamente inscribirse en una serie de hechos violentos aislados, mucho menos un número de víctimas de X o Y proceso victimizante, menos aún, pensar en un solo provocador armado o combatiente. El conflicto armado mismo es el resultante de unas estrategias políticas y militares que bajo unas acciones intencionadas, con un propósito claro, han desatado dentro de la sociedad unas dinámicas complejas de tratar y han confrontado diferentes sectores de la sociedad (GMH, 2013), gene-

rando focos de violencia y de disputa por justificar hechos que han dejado heridas incurables y cicatrices catastróficas en la población.

Resulta peor imaginar que quienes han intentado contarnos el conflicto son aquellos que se benefician de él. Diferentes sectores políticos tradicionales que justifican los horrores del conflicto, han jugado con la historia creando el macro relato de “esto fue lo que pasó” ocultos bajo políticas tradicionales y un séquito de medios de comunicación privados que lejos de mediar entre los hechos y la información para la población, han encubierto y tergiversado la información, provocando odios, disputas y justificaciones absurdas para un problema que, en su mayoría, afecta a las personas del común.

Y es allí, en lo común, donde la historia toma sentido. Primero, porque en las comunidades que han sido afectadas directamente por la violencia, las historias dejan de ser estáticas, la narrativa y la memoria son dinámicas y se componen en sociedad. Historizar el pasado es sepultar a las víctimas en las tierras del olvido y la quietud. Cuando hablamos desde la memoria, evocamos un pasado reciente donde nos reconocemos como sujetos activos del presente que puede resignificar ese tiempo pasado. Trabajar la memoria de un país en conflicto, en este caso especial, de Colombia, nos abre las puertas a la responsabilidad ética que tenemos como colombianos: ¡que nadie nunca más tenga que vivir estos horrores!

Diferentes acontecimientos de violencia a lo largo de la historia como secuestros masivos, genocidios y magnicidios, violaciones, desplazamientos y desapariciones forzadas, no solo en Colombia, sino en todo el mundo, nos han demostrado la barbaridad y el horror que es capaz de producir la humanidad. Aún más grave resultan aquellos hechos que han tratado de sepultar lo sucedido bajo el lema del pasado, como, por ejemplo, la negación política y judicial del actuar de las fuerzas del estado a través de una justificación de la narrativa oficial, donde se defiende, en nombre de la paz, la violencia desmedida como forma de ataque a aquellos que tratan de perturbar la paz del Estado. No hay tiempo más vivo que el pasado cuando no ha

existido justicia, verdad y reparación. Es desde la memoria que surgen los relatos de aquellas personas que han sido invisibilizadas; familias y comunidades víctimas del conflicto armado que han enfrentado, sufrido y sobrevivido a la guerra y sobre las que la historia debería reposar (Benjamin, 2008). Trabajar desde la memoria de quienes han sufrido el conflicto armado supone criticar el pasado para dar vida a las narrativas transmitidas y que luchan por tener el reconocimiento que merecen en la construcción colectiva de sociedad (Jelin, 2002).

Hablar de memoria en un país que sigue viviendo el conflicto armado, pues no es una época de la cual podamos hablar como terminada, implica entender la memoria desde una resistencia frente al tiempo, pero también la memoria representa “lugar político y crítico, que devela la representación del pasado en el presente, materializada en diferentes expresiones del recuerdo, constituyéndose en un acto reflexivo en el que cada sujeto trae ese pasado que cuestiona su presente” (Acosta, 2020, p. 55). Es la memoria el lugar desde donde se resiste y se critica al pasado para la comprensión de las dinámicas sociales del presente. Es imposible pensar un futuro sin ser críticos con nuestro pasado común y nuestro actuar presente, que segundo a segundo va agrandando un pasado.

“Solo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado” (Benjamin, 2008, p. 35), es desde el lugar de los vencidos de la historia donde debemos apoyar los ejercicios de memoria colectiva frente al conflicto armado. Es desde el lugar común donde se han tejido las fibras de nuestro presente y donde nos entrelazamos en las relaciones sociales donde la juntanza, la narrativa y la comprensión del otro dan valor a la narración como acto de pervivencia y de reconstrucción social.

Intentamos reconstruir el pasado común de lo que ha sido la construcción de una sociedad basada en hechos violentos que han marcado desde el conflicto armado nuestros hilos familiares. La narrativa personal nos ayuda a transitar las memorias individuales y familiares que hemos recolectado y heredado, acá se entiende la memoria como “lugar de resistencia y

lucha contra el relato hegemónico que emerge en medio de contextos políticos particulares” (Acosta, 2020, p. 54). Es el hacer memoria en sí misma una acción social que, desde el reconocimiento político y ético frente a un pasado común y reciente, entiende “la necesidad ética de construir una cultura que impida que la violencia extrema [como la del conflicto armado] se repita” (Acosta, 2020, p. 51).

Como seres humanos no nacimos determinados, se nos han heredado cuantos problemas están ligados a nuestra humanidad misma; así como se nos han heredado unas formas de relacionarnos con la sociedad. Se nos plantea una forma de vernos, crearnos, establecernos en el mundo, de lo que debemos y no respetar (Mélich, 2014), pero contrario a lo establecido, es en la comprensión de la narrativa del otro donde las memorias encuentran la fuerza para tejer un presente donde no muere la flor de la palabra (Subcomandante Marcos, 1996), quizás no estemos todos, pero las palabras que luchan desde el pasado, desde bajo la tierra, germinan y florecen en el sustrato de nuestro trabajo y nuestra creatividad, donde soy palabra, soy relato, soy en ti y tú eres en mí.

El conflicto armado en Colombia es una herida que sigue supurando, un relato inacabado que requiere ser contado una y otra vez para evitar que el olvido borre las huellas del sufrimiento. La memoria es un acto de resistencia, una herramienta para construir la paz desde la verdad y la justicia (CNMH, 2020). En última instancia, la historia del conflicto armado en Colombia es una historia de lucha y esperanza, de dolor y resiliencia, donde cada víctima, cada sobreviviente, cada memoria, es un testimonio de la dignidad humana frente a la barbarie.

Así pues, teniendo esta contextualización y habiendo mencionado en el apartado anterior unas narrativas visuales y unas escriturales, a continuación, propongo unas narrativas escriturales, que parten de la poesía, y unas narrativas visuales, que parten de la fotografía, para centrar el contexto de algunas narrativas sobre el conflicto armado en Colombia. Me centro en la presentación de la fotografía por el vínculo que se ha establecido entre fotografía y ver-

dad. Joan Foncuberta (2011) asume que la fotografía no es un espejo objetivo de la realidad, sino una construcción que permite la producción y reproducción de significados modelada por el contexto político, social y cultural y quien produce la fotografía. La fotografía crea una narrativa y en tanto que imagen, como cualquier otro lenguaje, está mediada por unas elecciones estéticas, técnicas y discursivas que la hacen herramienta para revelar o distorsionar la realidad (Foncuberta, 2011).

Así pues, según Foncuberta (2010) las fotografías pueden moverse entre la ficción y la credibilidad. El proceso de la fotografía se intensifica en nuestra era, donde la manipulación de imágenes está a la orden del día, llevándonos a cuestionar constantemente la veracidad de la imagen y su testimonio. Foncuberta (2011) entonces propone encontrar en la fotografía un espacio de disputa donde la verdad no es algo fijo y estático, sino un espacio en construcción de significados por lo reflejado en la fotografía misma.

Por su parte, la poesía, desde su carácter artístico y versátil, es crucial en las narrativas escriturales frente a una representación crítica de la sociedad y sus problemáticas, pues permite transitar, mediante la palabra, lo sensible, simbólico y estético de la realidad (Paz, 1956). La poesía pasa de ser un acto de escritura a ser una herramienta en el cuestionamiento social, con la capacidad de visibilizar las desigualdades, denunciar y expresarse a sí misma como resistencia. La polisemia y polifonía de la poesía crea caminos en la reflexión de las estructuras sociales, políticas, culturales e históricas. Octavio Paz (1956) define la poesía como una revelación, donde sujeto y sociedad se encuentran y problematizan lo político, lo cultural y lo humano. Para este autor la poesía como lenguaje artístico permite trascender entre lo cotidiano y desde allí entender y tener nuevas miradas de las complejas relaciones sociales.

En el contexto colombiano, más específicamente del conflicto armado, la fotografía y la poesía surgen como espacios en disputa desde la creación narrativa donde se reflejan y se tensionan las memorias. En un país donde la lucha por el reconocimiento de las memorias

es constante, las imágenes fotográficas y la poesía se erigen como herramientas para legitimar y cuestionar la historia. En estos dos campos de batalla simbólicos presentes desde las artes, se construyen y se reconstruyen unas memorias y unas formas de reflexión sobre el pasado, construyendo realidad en el presente y desde ese lugar visibilizar y comprender los horrores del conflicto.

El uso estratégico de poesía y fotografía desde la lucha por la memoria refleja el énfasis desafiante frente a la narrativa hegemónica. Fotografía y poesía, sin embargo, ponen en tensión la fragilidad de la verdad y su narrativa en un mundo cada vez más saturado. La lucha por la memoria desde estas dos formas de representación artística en Colombia requiere la interpretación, reflexión y resignificación de estas narrativas visuales y escriturales para dar nuevos sentidos y construir el porvenir. En este enfoque o forma de ver la poesía y la fotografía, las memoria visuales y escritas devienen en productos de tensiones y negociaciones de significado entre el pasado y el presente que, lejos de ser testigos quietos e imparciales, se convierten en actores vivos de los procesos de memoria colectiva.

2.3.1. Narrativas escriturales sobre el conflicto armado

Durante los más de cincuenta años de conflicto en Colombia, la literatura ha jugado un papel crucial en la narración de la sociedad, sus dolores, luchas, ausencias y cicatrices, proporcionando una ventana íntima y emocional a las realidades que muchas veces se esconden detrás de las estadísticas y los informes oficiales. A través de los cuentos, la poesía, la novela, el ensayo, las y los autores colombianos han logrado capturar no solo los hechos, sino también las emociones, las angustias y la resistencia del país.

La poesía, en su capacidad de capturar lo intangible y emocional desde su versatilidad para el uso de la palabra, se erige como un vehículo esencial para retratar los dolores y las luchas del conflicto armado colombiano. A través de su lenguaje simbólico y su profundidad emo-

cional, la poesía revela las heridas más profundas de una nación que ha sufrido décadas de violencia. Como nos demuestra María Mercedes Carranza (1998), la poesía es el único lenguaje capaz de expresar lo que no puede ser dicho de otra manera. En sus versos, la palabra se convierte en un refugio para el dolor, un espacio donde la memoria se resiste a desaparecer. La poesía no solo documenta el horror, sino que también humaniza a las personas cuyos derechos han sido violados por efectos de la guerra, otorgándoles una voz en medio del silencio sepulcral que deja a su paso el conflicto. La poesía que relata, refleja o dibuja en palabras al conflicto, es un testimonio que va más allá de la denuncia; es una forma de resistencia, de mantener viva la memoria en un país donde el olvido es una forma de muerte (Bonnett, 2011).

La importancia de la poesía en el contexto del conflicto armado colombiano radica en su capacidad para transformar el sufrimiento en un acto de creación y reflexión. En una sociedad donde la violencia ha intentado anular la dignidad humana, la poesía ofrece una forma de reconectar con lo esencialmente humano. Según Levinas (1988), el arte tiene la capacidad de trascender lo cotidiano, de conectarnos con el otro a través de una comprensión profunda del sufrimiento. Así, la poesía se convierte en un acto de solidaridad, lucha y resonancia en el tiempo, un puente entre el dolor individual y la lucha colectiva. En el contexto del conflicto colombiano, la poesía es una herramienta para confrontar la barbarie y sus silencios con palabras que bailan baladas en las pupilas del lector, para recordarnos que, incluso, en los tiempos más oscuros, la palabra poética puede iluminar el camino hacia la justicia, la memoria y la paz.

María Mercedes Carranza es una de las autoras que intentó a través de las letras encarnar y representar el conflicto armado, pues según sus palabras:

En estos momentos en los que el país se desangra (...), la poesía es más necesaria que nunca, porque cuando se interrumpen el diálogo y la comunicación, se reemplazan las palabras por las balas y ocurre la violencia. Y la poesía es esencialmente, y nada

más, comunicación. El país hoy necesita del diálogo, es decir necesita de la poesía (Barcenas, 2021, p.5).

En su poema *La Patria* (1985), ofrece una visión devastadora de un país roto por la violencia:

... Todo es ruina en esta casa,
están en ruina el abrazo y la música,
el destino, cada mañana, la risa son ruina;
las lágrimas, el silencio, los sueños.
Las ventanas muestran paisajes destruidos,
carne y ceniza se confunden en las caras,
en las bocas las palabras se revuelven con miedo.
En esta casa todos estamos enterrados vivos.

Ya la estrofa final de este poema se nos plantea un panorama desolador: un lugar donde los vivos merodean entre las ruinas de un pasado violento, cegados por el olvido, el miedo y la negación que trae consigo, en ocasiones, no haber sido afectado por esta violencia. Sin embargo, todos reposamos bajo los escombros y la tierra de una historia marcada por el conflicto de un lugar, un terreno, al que llamamos “nuestro país”, la patria, en la cual, cada cierto tiempo, florecen las palabras, los relatos y las luchas que traen consigo las aguas de la justicia y la no repetición.

No debemos olvidar, además, uno de sus libros más reconocidos *El canto de las moscas* (1997). Esta obra:

comporta un doloroso parte de guerra, por el que Carranza salva la distancia que va de la inenarrable conmoción social, a la modulación de un sentimiento individual, en el que recoge, con sabiduría de construcción en la expresión esencial de hechos

esenciales, diversos momentos de una anonadante experiencia. (Rivero, 1997, p.4).

“Mapiripan”, “Dabeiba”, “Ituango”, “Soacha”, entre algunos otros, son los nombres con lo que la autora bautizó sus creaciones. A través de un lenguaje directo y descarnado, la autora denuncia la brutalidad de la violencia y la deshumanización que ha caracterizado décadas de conflicto.

Mapiripan

Quieto el viento,
el tiempo.
Mapiripán es ya
una fecha.
(Carranza, 1997, p. 6)

Tamorales

Bajo
el siseo sedoso
del platanal
alguien
sueña que vivió
(Carranza, 1997, p. 7)

Pájaro

Si la mar es el morir
en Pájaro
la vida sabe a mar.
(Carranza, 1997, p. 16)

La poesía de Carranza guarda entre sus letras el desasosiego, desconcierto y la soledad que ha dejado el conflicto armado. Sus letras son parte de una memoria que se ha construido en el país a través de la representación del dolor de otros. Sus poemas son vehículo de las percepciones y sentimientos colectivos de una guerra que sigue atravesando al país y que, sin importar cuándo sean leídos, la construcción de la memoria colectiva del conflicto armado evocará, quizás desde sus palabras, lo que ha significado el conflicto armado en Colombia.

Juan Manuel Roca es otro poeta colombiano que a través de sus letras ha creado vínculos entre sus libros, la denuncia y las memorias del conflicto en Colombia. *La casa sin sosiego* (2018) es una antología, recogida por Roca, de poemas que entre letras y rimas lleva a transitar al lector por los dolores y la crudeza que el conflicto armado trae consigo. Colombia es “una casa sin sosiego donde todo connato de paz pareciera ser tan sólo una tregua para que

la violencia, como un atroz animal mitológico, cambie de faz y engendre otras violencias” (Bonett, 2018, p.1). Estos son dos de los poemas recogidos en la antología hecha por Roca:

Había comprado estos zapatos blancos esta ropa para ir a la fiesta y la sangre de mi hermano ha salpicado la manga de mi pantalón. (Benavides, 2018)	¡Qué bueno vivir aquí donde los policías juegan a la ruleta rusa no apuntando el revólver hacia su propia cabeza sino hacia la cabeza de los adolescentes...” (Suescún, 2018)
--	--

Tan importante como *La casa sin sosiego*, Roca es también el autor de *Luna de ciegos* (2001). Roca pinta un panorama oscuro y surrealista del país, donde la guerra y la muerte son omnipresentes. Sus líneas son una reflexión sobre la violencia y el poder, y sobre cómo estos han deformado la realidad y la conciencia colectiva de Colombia. Utiliza imágenes potentes y un lenguaje evocador para reflejar un mundo donde la violencia y la muerte son omnipresentes. Roca, con su estilo característico, mezcla lo onírico y lo real para crear una atmósfera que refleja la confusión y la desesperanza en tiempos de conflicto. La “luna de ciegos” puede interpretarse como un símbolo de la oscuridad que ciega a la sociedad, incapaz de ver la verdad o de encontrar un camino hacia la paz. Uno de sus poemas que presenta ese desasosiego y un panorama donde la guerra transpira por cuanto espacio se pueda imaginar es *Arenga de uno que no fue a la guerra* (1989): Las letras de Roca nos recuerdan que no necesariamente hay que estar vestido de camuflado y armado para estar en la guerra.

Nunca vi en las barandas de un puente
A la dulce mujer con ojos de asiria
Enhebrando una aguja
Como si fuera a remendar el río.
Ni mujeres solas esperando en las aldeas
A que pase la guerra como si fuera otra estación.

Nunca fui a la guerra, ni falta que me hace,
Porque de niño
Siempre pregunté cómo ir a la guerra
Y una enfermera bella como un albatros,
Una enfermera que corría por largos pasillos
Gritó con graznido de ave sin mirarme:
Ya estás en ella, muchacho, estás en ella.
Nunca he ido al país de los hangares,
Nunca he sido abanderado, húsar,
Mujik de alguna estepa.

Nunca viajé en globo por erizados países
Poblados de tropa y de cerveza.
No he escrito como Ungaretti
Cartas de amor en las trincheras.

No he visto el sol de la muerte
Ardiendo en el Japón
Ni he visto hombres de largo cuello
Repartiéndose la tierra en un juego de barajas.

Nunca fui a la guerra, ni falta que me hace,
Para ver la soldadesca
Lavando los blancos estandartes,
Y luego oírlos hablar de la paz
Al pie de la legión de las estatuas.

Para finalizar, pero no menos importantes, otros autores han hecho a través del arte de la palabra retratos de personas y un país marcados por la devastadora huella del conflicto armado. Fernando Vallejo con *El desbarrancadero* (2001) y Evelio Rosero con *Los ejércitos* (2006) muestran la desolación y desesperanza de una nación en ruinas que pierde la vida progresivamente en una guerra endémica que circula por las venas maltratadas de la historia. Piedad Bonnet en *Explicaciones no pedidas* (2011) y Raúl Gómez Jattin en *Poemas* (1995) abordan la angustia, las pérdidas y las resistencias frente a las víctimas que ha dejado el conflicto, pero también a la necesidad de cuestionarnos frente a la desgarradora guerra que este país procura seguir abonando.

La poesía en Colombia y, en general, las narrativas escriturales han sido un lugar para la creación y para la memoria. A través de estas obras mencionadas y, de muchas otras, los escritores han demostrado que las letras transportan los sentidos del pasado sobre el conflicto armado que atraviesa al país en el tiempo. Las letras perduran en el tiempo con un recordatorio del dolor y de las miradas que quizás compartimos como agentes presentes en la guerra, una guerra en la que, como nos mostró Roca, no necesariamente hay que ser combatiente. Todos somos parte de la guerra, a todos nos atraviesa, pero la poesía y estas narrativas escriturales están puestas para hacer frente a la reflexión crítica que, desde los sentidos de la memoria, emerge para construir y reconstruir el pasado del conflicto armado.

2.3.2. Las narrativas visuales del conflicto armado

La fotografía ha sido un testigo silencioso y al mismo tiempo una voz elocuente en la representación del conflicto armado colombiano. En Colombia, un país marcado por la violencia y la invisibilización de las víctimas, las imágenes y los lentes han desafiado el miedo como un acto de resistencia y verdad, un espacio donde el horror encuentra forma y la memoria se niega a desvanecerse. Gracias a las fotografías de personajes como Jesús Abad Colorado y Juan Manuel Echavarría, la fotografía se transforma, va más allá de solo un medio para documentar, se convierten las imágenes en elementos que interpelan, provocan y tientan al espectador, a quien ve, a confrontar y asumir el horror que tanto se ha intentado negar y esconder en el país. La visualidad en el contexto colombiano, y más específicamente en las obras fotográficas, se convierte en un campo de batalla simbólico, donde las imágenes no solo quedan en la historia, sino que también ponen en tensión los regímenes de visualidad, las formas de ver o representar una sociedad respecto a unas condiciones políticas, históricas, culturales y epistemológicas (Sosa, 2014).

De acuerdo con George Didi-Huberman (2008) las imágenes no muestran solo lo que fue, sino también lo que sigue latiendo, lo que persiste en su invisibilidad. En el caso del conflicto

armado en Colombia, la fotografía, en tanto su nivel de reportaje como en su nivel artístico, ha logrado capturar esas heridas invisibilizadas, las ausencias que el discurso oficial o el meta relato del estado han tratado de enterrar. Son las imágenes el vehículo de la representación del horror, pero también el vehículo de un discurso ético: las fotografías nos sumergen para recordar, construir y reconstruir el pasado para sentir el peso de una historia que no ha sido contada por completo. En palabras de Jesús Abad Colorado (2019), refiriéndose a su serie fotográfica *El testigo*, las fotografías son un vehículo para la memoria del país, para generar reflexiones sobre lo que pasa a otro, aprender a ponernos en los zapatos de las víctimas.

Susan Sontag (2003) también ha señalado que las fotografías, tanto como los recuerdos, no son simples testigos del pasado, son, en cambio, fragmentos vivos que ayudan a conectar lo que fue con lo que sigue siendo, son un punto que conecta el presente con el pasado. En esta investigación, se sitúa la mirada en el trabajo de Jesús Abad Colorado y Juan Manuel Echavarría, ya mencionados, pues en ellos y su trabajo encontré que la visualidad no es solo un medio de representación del conflicto armado, sino un espacio para resistir al olvido y reivindicar el lugar de aquellas personas a quienes sus derechos han sido arrebatados por la guerra.

Juan Manuel Echavarría, artista colombiano de la ciudad de Medellín, ha dedicado una gran parte de su trabajo a la representación del conflicto armado colombiano mediante el uso de la fotografía. Obras como *Retratos* (1996), *NN* (2005), *Escuela nueva* (1998) y *Silencios* (desde el 2010), son muestras de la potencia de la fotografía en las narrativas del conflicto. Para esta investigación me detendré en revisar y hacer referencia a la obra de *Silencios* por su potencia frente a las ruinas que ha dejado el conflicto en Colombia. Las ruinas que nos presenta *Silencios* no son unas ruinas lejanas en el tiempo, pero el tiempo sí que es posible analizarlo en la obra (Rubiano, 2021). Las fotografías que componen esta exposición, muestran las cicatrices que marcan la materia humana, lo cotidiano se ve abandonado por efectos del conflicto; las piedras, los objetos de lo que fueron aulas y las paredes fragmentadas de las cuales se apodera la naturaleza, fragmentan nuestra visión y distancia que hemos tomado del conflicto

armado (Rubiano, 2021). Las ruinas del conflicto dejan de ser ajenas para obligarnos a transitar por el silencio desolador del abandono; las fotos seducen nuestras miradas, pues llenas de colores, formas y espacios son un festín para el ojo del espectador quien poco a poco detona su mirada en reflexiones producto de las imágenes “De lo humano [en esas fotos] solo quedan huellas en las ruinas” (Rubiano, 2021, p. 34).

Silencios (2010) retrata escuelas abandonadas debido al desplazamiento forzado, donde las paredes y pizarras muestran huellas del abandono, simbolizando la interrupción de la educación y el silencio de los niños y detrás de ellos, de familias completas que sufren el flagelo de la guerra. Las imágenes son espejo de la devastación de la guerra, transformando estos paisajes en espacios que revelan las huellas del conflicto, combinando belleza y desolación. Aunque, como mencionaría Rubiano (2021), es obscuro llamar a esto bello, pero la inquietante actividad de la naturaleza, de las huellas y de los relatos que circulan en las fotografías revelan la bella ruptura de la toma mientras, de manera análoga, muestran otra ruptura: “la del tejido social, de eso hablan estos silencios” (Rubiano, 2021, p. 35).

El proyecto de *Silencios* comenzó en Mampuján, cuando Echavarría capturó sus primeras imágenes de escuelas abandonadas, una de las cuales contenía la frase: *Lo bonito es estar vivo*. Ha fotografiado alrededor de 80 escuelas en diferentes regiones, revelando el deterioro de la educación en Colombia. Su trabajo continúa en otras regiones afectadas, como Chocó y Caquetá.

Echavarría, además, junto a su trabajo fotográfico, recoge relatos de las personas, siempre con respeto por las diferentes situaciones que han atravesado (Rubiano, 2021). Las fotografías de Echavarría capturan en esencia destrucción, abandono y fracturas que se dan en las comunidades, y más allá de solo tener un carácter testimonial, tienen una implicación ética con la memoria y, además, un sentido artístico que refleja lo siniestro (Rubiano, 2021).



Silencio con grieta
Juan Manuel Echavarría (2011)



Testigo limón
Juan Manuel Echavarría (2010)



Lo bonito de estar vivo
Juan Manuel Echavarría (2010)



Testigo despertador
Juan Manuel Echavarría (2012)

Eugenio Trias (2011) hace hincapié en lo siniestro, pues en el encuentro con eso familiar o reconocible desde nuestro entorno, rostros, personas, situaciones, lugares, en ese límite de la representación y lo real encontramos elementos reveladores, encontramos sensaciones que nos recorren. *Silencios* (2010) es una obra hecha para atravesar el campo de los elementos cotidianos marcados por la huella imborrable de la violencia y el trascurso del tiempo y la naturaleza que siguen su rumbo, no sin antes enmarcar para el interlocutor una extrañeza, una familiaridad en ocasiones confusa; le hace transitar el camino del aniquilamiento de comunidades reales mediante el desplazamiento metonímico de la destrucción y el deterioro material, el deterioro de la vida (Rubiano, 2021).

Por su parte, Jesús Abad Colorado es uno de los grandes testigos de la oscura y dolorosa memoria del conflicto armado en Colombia. Armado con su cámara y con la fuerza de una resistencia por mostrar la verdad, no solo ha capturado la violencia y todos los límites que ha atravesado esta, sino que en sus fotografías ha capturado la esencia humana del dolor de las víctimas, permitiéndonos reconocer las voces y los rostros del horror de la guerra.



Víctima de un ataque de la guerrilla a una iglesia en Bojayá, Chocó.
Jesús Abad Colorado (2002)

Proveniente de la ciudad de Medellín, este fotógrafo ha dedicado gran parte de su vida a la documentación de la guerra, desde una mirada que ha estado presente y acompañando aquellos lugares más azotados por el conflicto, aquellos lugares donde la muerte y la resistencia al olvido se disputan la vida y la pervivencia de la memoria. Sus fotografías no son solo registros visuales, sino un grito de lucha por la memoria, un esfuerzo por rescatar del olvido a quienes han sido silenciados por la brutalidad de la guerra (Saez, 2022).

Por su parte, Jesús Abad Colorado es uno de los grandes testigos de la oscura y dolorosa memoria del conflicto armado en Colombia. Armado con su cámara y con la fuerza de una resistencia por mostrar la verdad, no solo ha capturado la violencia y todos los límites que ha atravesado esta, sino que en sus fotografías ha capturado la esencia humana del dolor de las víctimas, permitiéndonos reconocer las voces y los rostros del horror de la guerra.

Proveniente de la ciudad de Medellín, este fotógrafo ha dedicado gran parte de su vida a la documentación de la guerra, desde una mirada que ha estado presente y acompañando aquellos lugares más azotados por el conflicto, aquellos lugares donde la muerte y la resistencia al olvido se disputan la vida y la pervivencia de la memoria. Sus fotografías no son solo registros visuales, sino un grito de lucha por la memoria, un esfuerzo por rescatar del olvido a quienes han sido silenciados por la brutalidad de la guerra (Saez, 2022).

El Testigo (2018) es su obra más emblemática, un recorrido fotográfico de más de 25 años que revela los rostros de la guerra: campesinos desplazados, niños huérfanos, comunidades indígenas destruidas, mujeres que han perdido todo. Este trabajo, publicado en 2018 como un libro y una exposición, va más allá de la documentación del conflicto; es una narración visual que interpela, conmueve y exige justicia. En sus imágenes, la guerra deja de ser un hecho abstracto, de cifras y estadísticas, para convertirse en un relato profundamente humano. Jesús Abad Colorado construye una estética del duelo y la resistencia, donde el sufrimiento

se convierte en el testimonio irrefutable de la historia (Díaz, 2020).

La serie fotográfica de *El testigo* tiene gran impacto en la documentación sobre el conflicto armado, su relevancia yace en la capacidad para reconstruir la memoria desde la imagen, una memoria que en Colombia ha sido fragmentada, negada y ocultada por la historización de sucesos y la historia oficial contada por los vencedores (Rancière, 2019).



Pavarandó, Urabá
Jesús Abad Colorado (1997)

En cada fotografía, Abad Colorado revive el pasado, en un presente común, para forjar un puente hacia el futuro, una invitación a no olvidar, a intentar sanar desde el reconocimiento del dolor. En este sentido, su trabajo no solo registra, sino que interpela al interlocutor, a ese espectador lejano en espacio, pero común en el tiempo, a enfrentarse a sus propios fantasmas. Las narrativas suscitadas por las fotografías de Jesús Abad Colorado son lo que Rancière (2003) denomina un régimen ético de las imágenes, donde la visualidad tiene el poder de transformar, de movilizar y de generar una conciencia colectiva sobre la violencia. Estas fotografías nos sitúan en ese espacio ético, donde mirar es, también, un acto de resistencia, preludio de la reflexión crítica de la historia.

La fotografía, en el contexto colombiano, y más aún en la reconstrucción y construcción de memoria, cumple un rol vital de lucha. El conflicto armado en Colombia ha sido narrado desde muchos frentes: por el Estado, por los medios de comunicación, por los actores armados, por la academia y por las víctimas. Sin embargo, ha sido a través de los ojos de fotógrafos como Jesús Abad Colorado que los reflejos de la violencia han germinado como unas narrativas donde víctima, fotógrafo e interlocutor, se comunican en el silencio que las imágenes brindan, para recordar o construir desde la visualidad. Como afirma John Berger (1972), la cámara convierte el presente en pasado, pero un pasado que sigue vivo, un pasado que respira en el presente. En *El Testigo*, cada imagen es un vestigio del horror, pero también un acto de denuncia, una prueba irrefutable de que esos momentos sucedieron y que sus víctimas no deben ser olvidadas; que los espacios, los objetos y los rostros constituyen un mensaje que transita por la narrativa del dolor (Arfuch, 2013).

La obra de Jesús Abad Colorado dialoga con un hecho irrefutable en Colombia: reconstruir la memoria a partir de los testimonios de quienes han sufrido la violencia. La fotografía en este caso especial no es meramente arte, es un arma contra el olvido, un vehículo para dignificar a las víctimas y un llamado a toda la sociedad. La fotografía es, por definición, un testimonio, un fragmento del pasado que se presenta como evidencia de lo que fue (Sontag, 2003).

En el caso de Jesús Abad Colorado, este testimonio no solo nos comunica con el pasado, sino que nos invita a transformar el presente e intentar resignificar ese pasado cercano, que late para despertar a quienes olvidan o son ajenos a las cicatrices que nos unen a una historia común. La memoria del conflicto se construye desde el dolor, pero también desde la esperanza, por esto, la memoria visual se convierte en una herramienta de resistencia y un espacio de construcción de nuevas subjetividades (Taylor, 2009).

De esta manera, el marco teórico presentado ha permitido establecer unas relaciones fundamentales en cuanto al planteamiento del problema a investigar, trazando unos caminos conceptuales en la búsqueda de comprender, desde los ejercicios de creación, las memorias y las narrativas sobre el conflicto armado. Así pues, la memoria, desde su dimensión individual y colectiva, y ese espacio de disputa con el olvido, permiten situar las memorias del conflicto armado como un entramado de relaciones entre el presente, el pasado y el futuro, ubicando a las memorias en los marcos sociales propuestos por Halbwachs. Las narrativas de esas memorias del conflicto armado se erigen como herramientas para combatir el olvido y para disputar los sentidos del pasado en la construcción del presente.

Las narrativas, como uno de los ejes conceptuales fundamentales para esta investigación, están presentes mediante los relatos que como colombianos hemos ido recolectando desde la experiencia o desde las relaciones sociales que nos unen, tristemente, por este fenómeno de la guerra. El relato, como unidad de las narrativas, permite el acceso y el tránsito por una organización lógica de percepciones, significados y recuerdos de los eventos de la guerra, que se organiza en una narrativa que da paso a la identidad narrativa. Esta identidad nos permite el reconocimiento como entidades narrativas, que se narran y desde allí forjan una manera de comprenderse en la colectividad de la sociedad. Las narrativas que del conflicto armado se tienen son fundamentales en la comprensión de las miradas en la sociedad sobre este fenómeno.



Barrio La Independencia, Comuna 13, Medellín

Jesús Abad Colorado (2002)

Las narrativas, desde la versatilidad escritural y visual, actúan como medios para enunciarse desde las memorias del conflicto armado en Colombia. Desde los trabajos propuestos de Jesús Abad Colorado, Juan Manuel Echavarría, María Mercedes Carranza y Juan Manuel Roca, estas formas artísticas de narrar el conflicto demuestran cómo la memoria expande sus formas de ser narrada, configurando espacios de disputa del pasado y de sus significados. Las narrativas expandidas encuentran entre este marco teórico un lugar de exploración para crear nuevas, variadas y múltiples formas de representar, pero también de transitar por las memorias y narrativas del conflicto armado en Colombia, en aras de unas miradas reflexivas y participativas de la comunidad en los trabajos por hacer memoria y desde allí luchar por una construcción colectiva de la memoria del conflicto armado en Colombia.

3



APUESTA DE ENCUENTRO:
UNA METODOLOGÍA PENSADA
PARA LA CREACIÓN

3. CAPÍTULO 3. APUESTA DE ENCUENTRO: UNA METODOLOGÍA PENSADA PARA LA CREACIÓN

La primera vez que escuché el testimonio de una persona que había padecido el conflicto armado colombiano fue de una mujer. A mis escasos ocho años, escuchar su relato sobre cómo fue desplazada junto a su familia, no causó mayor impacto que el hecho de reconocerla como una persona más afectada por lo que, en ese entonces, entendía como la guerra en el país. Años después, cuando entendí la importancia del relato en la vida de los seres humanos y, además, la importancia de hablar del testimonio relatado de las víctimas del conflicto en Colombia, comprendí que desde pequeño ya había configurado una memoria sobre lo que representaba el conflicto y sus devastadoras consecuencias en el tiempo.

Las narrativas, y en plural, porque de acuerdo con Verano (2016) no hay una sola narrativa, son una forma de entender al mundo, a su pasado, su presente y su futuro, desde unas perspectivas individuales y colectivas que entran en diálogo con los relatos que van conformando nuestras vidas para darnos una presencia en el mundo. Las narrativas son las huellas que dejamos y han dejado otros suscritas en nuestras memorias; ellas representan una expansión de las experiencias en el tiempo y en los relatos que se mantienen espacio-temporalmente y nos constituyen como identidades narrativas.

El análisis de las narrativas, por ende, necesita de una aproximación detallada, donde el valor de los datos esté posicionado en la comprensión del contexto y de las personas como entes vivos de la sociedad, que son leídos y comprendidos desde la variabilidad y la actividad constante que caracteriza a los elementos vivos. Por tal razón, esta investigación usa como apuesta para cubrir y comprender la actividad humana a la investigación cualitativa, la cual da luces al camino que esta investigación plantea.

3.1. Enfoque de la investigación

La presente tesis de investigación, que se enmarca como una investigación social, que en el contexto de la Maestría en Arte, Educación y Cultura se concibe como un proceso que responde a los cambios sociales, políticos y culturales, permitiendo la multiplicidad de lecturas en la sociedad, ha sido guiada por un enfoque cualitativo. La investigación cualitativa es un diálogo que retrata “la forma en la que el mundo es comprendido, experimentado, producido; por el contexto y por los procesos; por la perspectiva de los participantes, por sus sentidos, por sus significados y por su conocimiento, por sus relatos” (Visilachis citado por Rodríguez, 2020, p. 48). ¿De qué otra forma podríamos comprender cómo se experimenta el mundo desde otras perspectivas sino es por el mismo intercambio dialógico con el otro? La pertinencia del estudio cualitativo en esta investigación se centra en la pluralidad de las voces que contribuyen a comprender los contextos sociales y las narraciones de los sujetos que se construyen en la sociedad que habitamos.

Este tipo de investigación, además, representa tomar postura frente al relato y su importancia en la construcción de conocimiento y acción. Según Denzin y Lincoln (1994) la investigación cualitativa es un campo político, que refleja la pluralidad a través de distintas y variadas posiciones éticas. Situar en la pluralidad que permite la investigación cualitativa nos lleva a pensar en comprender y, sobre todo, hacerlo de manera desprejuiciada sin importar su apariencia (Arendt, 2010). Comprender los relatos del otro permite ir más allá de solo escuchar, ver o describir; comprender carga de sentido la postura que tomamos en la construcción colectiva de la sociedad.

Una de las construcciones sociales y colectivas más complejas es el lenguaje, a través de este, las personas establecemos situaciones comunicativas que crean relaciones y nos permiten mantener unos lazos en el tiempo. Estos lazos se ven mediados por relatos con los cuales re-creamos experiencias y vamos dejando huellas en otras personas. Así, aunque quizá no haya presenciado una acción del pasado, la puedo reconstruir a través del relato del otro, de quien narró su relato, o el relato de otro, y construyó un relato en mí: construyo narrativa. Así pues, el investigador actúa como el instrumento principal de recopilación y análisis de datos; desempeña un papel activo en la interpretación de los fenómenos estudiados. Según Denzin y Lincoln (2018) el investigador que decide usar una metodología cualitativa debe ser reflexivo y consciente de sus propias influencias y preconcepciones, reconociendo que su perspectiva puede afectar la interpretación de los datos, por ello la importancia de una actitud crítica y activa frente al detalle. Además, el investigador es responsable de establecer relaciones de confianza con los participantes, facilitando diálogos y observaciones, siendo sensible a las necesidades y experiencias de estos. El investigador desempeña un papel crucial en la reconstrucción de narrativas y la generación de significado a partir de los datos recopilados, ayudando a iluminar la complejidad de las experiencias humanas en el contexto de la investigación cualitativa.

3.2. Crear para narrar: hacia una investigación narrativa-artística-visual

El ser humano es eminentemente un narrador de historias. Su búsqueda de un propósito, una causa, un ideal, una misión y cosas parecidas es, en buena medida, la búsqueda de un guion y una estructura para el desarrollo del relato de su propia vida.

Eric Hoffer

Si bien la investigación cualitativa ayudó a que esta investigación trazara un camino frente a la posibilidad de analizar las narrativas, por otra parte, quedaban dispersos algunos elementos que dentro de las narrativas podían dar luces a nuevas formas de investigar y entender a la sociedad que las crea. Las narrativas tienen la posibilidad de trascender al acto de creación y la experiencia compartida. Bajo el análisis realizado por el maestro David Ramos (2023) en el artículo *Entre la investigación narrativa, la investigación artística y la investigación de las imágenes*, se abrió para esta investigación una búsqueda por las posibilidades artísticas, visuales y creativas que pueden acarrear las narrativas, pues entendidas como un elemento humano, en ellas podemos encontrar cuanta diversidad, materialidad y creatividad sea posible imaginar. En el artículo en mención, Ramos (2023) reflexiona sobre las tensiones entre narrar, crear y analizar las imágenes y sus narrativas. En su análisis, aborda, desde el seguimiento de algunos trabajos de grado, tres enfoques metodológicos: la creación artística con enfoque narrativo, metodologías narrativas junto a procesos de creación artística y, finalmente, iniciativas visuales y orales para la exploración de imágenes. De allí surge la propuesta de un enfoque inter y transdisciplinar conocido como investigación narrativa-artística-visual.

Para llegar a definir este enfoque metodológico, propongo el siguiente cuadro comparativo donde se sintetizan los tres enfoques que dan cabida al enfoque narrativo-artístico-visual:

INVESTIGAR NARRATIVAMENTE	INVESTIGAR ARTÍSTICAMENTE	INVESTIGAR VISUALMENTE
La investigación narrativa o biográfico-narrativa es definida por Bolívar <i>et al.</i> (2001) como un método de análisis en el cual la recolección de datos se hace a través de entrevistas biográficas, biográmas, trayectorias de vida, etc. para, posteriormente, analizar en ellas, en las narrativas, fenómenos sociales o personales que aporten diferentes comprensiones y significaciones desde los individuos de la sociedad	-La IA se puede enfocar en las prácticas artísticas, con el propósito de estudiarlas y reflexionar sobre ellas. Busca generar una comprensión profunda de las artes desde el hacer artístico mismo, promoviendo una conexión entre práctica y teoría. (Borgdorff, 2010). -La IBA es un tipo de investigación cualitativa que incorpora métodos artísticos como herramientas literarias, visuales o performativas para explorar y expresar experiencias. Su objetivo es interpretar y representar las vivencias y perspectivas de los involucrados en el proceso investigativo (Hernández, 2008).	Entender las imágenes como metodologías de investigación implica utilizarlas como herramientas para recopilar y analizar datos. Este enfoque se relaciona con la investigación visual en ciencias sociales, especialmente en áreas como la sociología visual y la antropología visual, que exploran la visualidad como medio para interpretar fenómenos sociales. (Ramos, 2023).

En primera instancia, la investigación artístico-narrativa se presentó como una posibilidad, para esta investigación por emplear formas alternativas en la presentación de narrativas que no se limitan al texto o el discurso oral; esta metodología traza caminos hacia las formas artísticas visuales y audiovisuales (Ramos, 2023). Abrir las posibilidades estéticas y artísticas a las narrativas es crear un vínculo entre el narrador y la experiencia, tejer a través de la creación nuevas formas de significación y representación de la narrativa que puedan crear interlocuciones con el otro, con el espacio y con el tiempo.

Del análisis producto de la investigación de Ramos (2023), hay un tema fundamental para esta investigación: crear para narrar. Comprender la investigación no solo como acto de recolección y análisis de información, sino también como un acto de creación que permite el tránsito entre lo investigativo, lo narrativo y lo social es el punto de encuentro de lo que esta investigación pretendía conseguir. La idea de narrar a través de la creación “es lograr una comprensión de lo social desde un individuo que se narra a sí mismo desde de su vida, sus experiencias, sus recuerdos, etc.; es su subjetividad la que todo el tiempo se hace presente” (Ramos, 2013, p. 63).

El nombre del enfoque de investigación que guardó, amparó y trazó múltiples caminos de acción para la presente investigación no es solo la investigación narrativa ni la investigación artístico narrativa, es la metodología que enuncia Ramos (2023) como investigación narrativa-artística-visual (INAV). Este tipo de investigación, como concepto en construcción, es una categoría que funciona como un conjunto de posibilidades metodológicas, donde las narrativas son un eje transversal de articulación entre el acto investigativo y el de creación. Lo visual se plantea en este enfoque como elemento analizable desde los estudios sobre la visualidad. Ramos (2023) añade a esta concepción metodológica una característica especial: es una caja de herramientas; es este método una expansión a la recolección, producción y análisis mismo de datos provenientes de la diversidad narrativa que las prácticas artísticas pueden brindar:

Con la aplicación de estas formas, se busca la construcción de narrativas visuales, orales y/o textuales que se estructuran desde los relatos de los sujetos que participan en la investigación. Esta perspectiva combina técnicas y estrategias de recogida de datos biográficos provenientes de las ciencias sociales y humanas con el uso de imágenes o creación de ejercicios visuales, sonoros, corporales, cinestésicos, etc. (Ramos, 2023, p. 88.)

Así pues, este enfoque investigativo permite un campo de exploración en las narrativas expandidas, pues la multiplicidad de formas de creación abre el camino para la comprensión de diferentes formas de representarse. Dentro de esta investigación, la metodología se aplicó en un ciclo de talleres, donde convergen personas e intereses creativos y temáticos que describo a continuación.

3.3. El taller como lugar de encuentro: un espacio para la creación de memoriscopios

Los talleres son espacios de encuentro donde convergen saberes y personas con el propósito de compartir y crear. En el ámbito académico, se han consolidado como herramientas para la reflexión y la acción colectiva en torno al conocimiento. Según María Teresa González Cuberes, los talleres representan un “tiempo-espacio para la vivencia, la reflexión y la conceptualización; como síntesis del pensar, el sentir y el hacer. Como el lugar para la participación y el aprendizaje” (Cuberes citada por Aponte, 2015, p. 51). En esta investigación, los talleres fueron concebidos como un espacio de creación colectiva y de diálogo, donde se propició el encuentro entre personas con intereses comunes para compartir relatos y construir memorias creativas.

El ciclo de cinco talleres desarrollado en esta propuesta llevó por nombre *Memoriscopios: taller de creación narrativa sobre el conflicto armado en Colombia*, enmarcado dentro de un pro-

ceso más amplio que aquí se denomina *talleres de la memoria*. Pero, ¿qué es un memoriscopio?

Las narrativas se expanden y transforman, pero en esta investigación se buscó una manera de acercarlas, sentirlas y analizarlas antes de que continuaran su curso. Inspirado en el proyecto *Recuerdoscopia*, el concepto de *memoriscopio* surgió como un dispositivo narrativo-artístico que posibilita la construcción de relatos desde la experiencia individual y colectiva. Estas creaciones reflejan vivencias, imágenes y memorias, funcionando como herramientas para explorar la identidad narrativa de quienes participan.

Los memoriscopios no solo permiten narrar la historia personal y colectiva del conflicto armado en Colombia, sino que, en el diálogo que se genera entre las personas y sus relatos, emergen sentimientos compartidos y nuevas formas de reconstrucción de la memoria colectiva (Sánchez, 2009).

La palabra *memoriscopio* está compuesta de dos vocablos. Por un lado *-scopio*, del verbo *σκοπεῖν* (*Skopein*) que según el Diccionario Etimológico de Chile y el diccionario en línea *Perseus Greek Tool*, tiene el significado de ser un instrumento para observar. Por otro lado, la palabra memoria, que es propiamente un latinismo, conformada por dos partes: *-memor*, que refiere al que recuerda e *-ia*, usado para delimitar sustantivos abstractos en el latín. En consecuencia, la unión de estas palabras generó la idea del memoriscopio como una creación que nos acerque a las memorias de otras personas.

Memoriscopio lo defino como una creación que nos permite ver, presenciar, escuchar y sentir, de cerca y de diversas formas, las memorias de otros; nos permiten por unos instantes transitar en las narrativas que los sujetos han podido construir y reconstruir, además, también ver las formas en las que una persona quiso transmitir sus memorias. Los memoriscopios son una invitación a escuchar, leer y ver al otro dentro de un relato que ayude en la reconstrucción de memorias.

Estas creaciones pueden llegar a tener una amplia gama de posibilidades artísticas, en cuanto a las formas de expresión utilizadas para su realización. Cuando me refiero al concepto de creación, quiero decir que los memoriscopios son elementos que, mediados por unos ejercicios de creación, generan un dispositivo que dialoga entre las memorias de las personas que crean y de las personas que pueden transitar con sus sentidos por la narración del creador. En esta primera propuesta de los memoriscopios, apunto a que los ejercicios sean narrativas expandidas, donde diferentes materialidades y formas de expresión se conjuguen o jueguen entre sí al interior de una creación.

El memoriscopio como concepto creado para el desarrollo de esta investigación enmarca su significado más teóricamente como un dispositivo estético. Entiendo la noción de dispositivo artístico partiendo desde la teoría expuesta por Deleuze (1989) en su ensayo *¿Qué es un dispositivo?* Allí, destaca que los dispositivos no solo son estructuras de poder y control, sino que también contienen posibilidades de resistencia y transformación. Deleuze enfatiza que los dispositivos incluyen líneas de visibilidad, enunciación, fuerzas, subjetivación, entre otras, que pueden ser objeto de apropiación y mutación. Además, señala que las personas no solo están sujetas a los dispositivos, sino que también actúan dentro de ellos, lo que sugiere la posibilidad de reorientar las relaciones de fuerza y generar cambios dentro de los mismos. Por lo anterior, en esta investigación se plantea que los dispositivos no son simplemente estructuras de dominación, sino que también pueden ser espacios de resistencia y emancipación.

Ahora bien, siguiendo a Cadahia (2016) un dispositivo estético se refiere a una concepción del dispositivo que va más allá de su función tradicional de control y poder. Se plantea que un dispositivo estético se centra en la dimensión sensible del mismo, prestando atención a cómo afecta y se relaciona con las experiencias sensoriales y emocionales de las personas. En este sentido, un dispositivo estético busca no solo influir en la percepción y el comportamiento, sino también en la forma en que las personas se relacionan con su entorno y consigo mismas. Se plantea la posibilidad de que los dispositivos estéticos puedan ser emancipatorios, esto

es, para efectos de esta investigación, la autonomía de la identidad narrativa de las personas frente a sus experiencias sensoriales y estéticas sobre el conflicto armado en Colombia.

Este dispositivo estético busca ser una herramienta narrativa que va más allá del acto lingüístico; esta ventana abre la posibilidad para expandir las narrativas y, por ello, es necesaria la interacción entre el creador, el memoriscopio y el interlocutor o espectador para que haya una construcción y reconstrucción activa del sentido y la significación de las memorias narradas. Es allí, en ese encuentro, donde este dispositivo estético tiene la capacidad de transformar las sensibilidades y generar nuevas formas de representación y comprensión de la realidad (León, 2020). Los memoriscopios son un dispositivo estético abierto y puesto en función de las narrativas expandidas.

El dispositivo estético nombrado como memoriscopio, en el marco de esta tesis, representa también una fuente de recolección de datos narrativos y visuales. Como ya se ha mencionado, este dispositivo es una ventana para expresar y crear unas narrativas expandidas que, desde la identidad narrativa misma, nos permiten el tránsito por las memorias de quien crea, pero, además, resulta para el investigador una fuente analizable a la luz de ser una narración, cargada además de unos elementos estéticos que favorecen y crean nuevos significados visuales y simbólicos para quien juega el rol de creador y también para quien es espectador del memoriscopio.

Al abordar los talleres en relación con el conflicto armado colombiano, es necesario reconocer, como señala Pilar Riaño (2009), que este conflicto representa una fractura en las relaciones humanas, destruye espacios de encuentro y genera miedo en las comunidades. Frente a ello, los talleres de *memoriscopios*, y otros similares, buscan ser un espacio donde las experiencias individuales y colectivas del pasado converjan, permitiendo la reconstrucción de memorias atravesadas por la violencia.

Desde una perspectiva investigativa y social, estos talleres ofrecen un lugar para interpretar y analizar las dinámicas de la guerra y sus efectos en los sujetos. Lo que se intenta comprender se encuentra en las creaciones de los participantes, en los materiales que funcionan como archivo del conflicto y en los relatos que emergen de cada persona. Estas vivencias, expresadas individualmente, adquieren un significado colectivo cuando se inscriben en narrativas históricas, regionales y nacionales (Riaño, 2009, p. 78).

El papel del investigador en estos espacios no se limita a la observación, sino que implica una responsabilidad activa en la manera en que se presentan y analizan las memorias del conflicto. Dado que esta guerra ha involucrado múltiples actores con distintas perspectivas, es fundamental reconocer que sus narrativas también forman parte del proceso de construcción colectiva de la memoria.

Para comprender estas diversas miradas, se emplean múltiples herramientas, como relatos, narrativas escriturales-visuales, archivos escritos, sonoros y visuales. Los *talleres de la memoria* buscan recuperar narrativas individuales y colectivas sobre el conflicto, enfatizando su reconstrucción en un proceso conjunto que evita la imposición de verdades absolutas. Como explica Riaño (2009), estos talleres documentan tanto las memorias individuales de los participantes como las múltiples versiones que configuran la memoria colectiva (p. 79).

Reconstruir la memoria del conflicto armado implica comprender cómo la violencia ha atravesado los cuerpos y las historias de los sujetos. En los talleres, diversos detonantes evocan experiencias y memorias que emergen en el diálogo, la reflexión y la creación colectiva. Este proceso puede analizarse en tres dimensiones: una narrativa, que transmite la memoria a través de relatos organizados (Ricoeur, 2004); una artística, que, según Riaño (2009), es *dramática-performativa*, pues el acto de narrar involucra gestos, pausas y posturas corporales; y una ética, basada en la responsabilidad del grupo de generar un espacio seguro donde se respete la dignidad y la integridad de quienes participan.

Teniendo en cuenta las tres dimensiones mencionadas, partí hacia la formulación de cinco talleres en los cuales se trazara un camino para la comprensión de las memorias y sus narrativas en la construcción y reconstrucción de una memoria colectiva sobre el conflicto armado

en Colombia. Para esto, desde la dimensión narrativa, formulé los talleres de tal suerte que, en cada uno de ellos, las y los participantes conectaran desde sus memorias una narrativa que fuera sumando detalles, desde diferentes aristas, sobre el conflicto armado; desde la dimensión artística, cada taller se planteó bajo un tipo de práctica en específico, en la cual se podría ver también la variabilidad de la narrativa desde las narrativas expandidas; finalmente, en la dimensión ética, pedí la revisión de los talleres, hubo un cuidado de la información y la imagen desde los conocimientos informados y una devolución (aspectos que describo en detalle en el siguiente apartado). Presento de manera resumida la planeación de los talleres que puede verse en detalle en el anexo 1:

TALLER 1

Nombre de la sesión		Memoriscopios: ¿cómo puedo percibir las memorias de otros?
Materialidad		Escritura expandida
Objetivo		1. Crear una definición o noción de memoria desde la concepción y comprensión del concepto de ruina. 2. Acercar a las y los participantes al uso y experimentación de nuevas formas de creación y transmisión de sus narrativas.
Reflexiones	Sobre la memoria	¿Qué es la memoria? ¿Las memorias se construyen o se reconstruyen? ¿Por qué? ¿Para qué hacer memoria?
	Sobre los memoriscopios	¿Los memoriscopios son una representación de la memoria? ¿Pueden los memoriscopios alterar las memorias de las personas? ¿Qué importancia tiene el color, la textura, el tamaño y las tipografías en las creaciones? ¿Qué nos puede decir el memoriscopio sobre una persona?

TALLER 2

Nombre de la sesión		Retazos de papel- Retazos de memoria
Materialidad		Collage
Objetivo		1. Comprender los modos en los que las imágenes contribuyen en la construcción de memorias sobre el conflicto armado colombiano. 2. Acercar a los estudiantes a las creaciones visuales como forma de narrar y leer las experiencias.
Reflexiones	Sobre la memoria	¿Qué influencia tienen las imágenes y objetos en la construcción y reconstrucción de memorias? ¿Quiénes, qué cosas y qué lugares aparecen en las imágenes de la memoria? ¿Las imágenes pueden ser usadas para influenciar el sentido de la memoria?
	Sobre los memoriscopios	¿Los memoriscopios son imágenes o son narrativas que van más allá del lenguaje visual? ¿Cuál es la intención de los memoriscopios al usar imágenes? ¿Al usar imágenes ya producidas dentro de los memoriscopios estamos borrando otras memorias o más bien estamos resignificando?

TALLER 3

Nombre de la sesión		Los caminos de la vida: el desplazamiento y la autobiografía
Materialidad		Cartografía artística
Objetivo		1. Relacionar el concepto de desplazamiento con el conflicto armado en Colombia. 2. Vincular las narrativas familiares del desplazamiento con las narrativas propias de las y los participantes frente al conflicto armado.
Reflexiones	Sobre la memoria	¿Cómo los desplazamientos personales y familiares han creado una memoria relacionada con el conflicto armado colombiano? ¿Qué implicaciones tiene el conflicto armado en los desplazamientos masivos familiares y poblacionales? ¿Qué efectos tiene el desplazamiento sobre la identidad narrativa y la memoria?
	Sobre los memoriscopios	¿Por qué las cartografías artísticas pueden invertir el sentido plano de la narrativa del mapa? ¿Cómo los memoriscopios pueden encontrar nuevos lenguajes emergentes para tramitar y transitar por las narrativas del conflicto armado colombiano? ¿La unión de memoriscopios creados de manera colectiva puede ampliar o limitar los sentidos sobre los efectos del desplazamiento?

TALLER 4

Nombre de la sesión		Tras las líneas: relatos, fotos y contextos familiares
Materialidad		Mapas del cuerpo
Objetivo		1. Entender y apropiarse el cuerpo como territorio de memorias sensibles y narrativas atravesadas por el otro. 2. Analizar la variabilidad y expansión de la narración de memorias familiares. 3. Relacionar los relatos familiares enlazados al conflicto armado con la identidad narrativas de lxs participantes.
Reflexiones	Sobre la memoria	¿Cómo se han heredado las memorias familiares del conflicto armado en Colombia? ¿Con qué sentidos se han transmitido las memorias del conflicto armado? ¿Qué sentidos y percepciones de la sociedad y sus problemáticas han acarreado las herencias de relatos? ¿Cómo el álbum familiar es testimonio del conflicto armado?
	Sobre los memoriscopeos	¿En qué instancia del memoriscopeo la escritura se vuelve imagen para comprenderse como un todo con sentido y significado visual? ¿Dónde está el mayor significado para los estudiantes, en la imagen o en el texto? ¿De qué otra manera podrían reconstruirse las narrativas familiares si no fuera con fotos y texto?

TALLER 5

Nombre de la sesión		Puntadas de paz: resistencia de los hilos de la memoria para el tejido de paz en Colombia
Materialidad		Fotobordado
Objetivo		1. Tejer relatos desde diferentes perspectivas en la construcción de narrativas que reconstruyan y resignifiquen las memorias de las víctimas del conflicto armado colombiano. 2. Relacionar el tejido con la resignificación del horror del conflicto armado en la conformación de nuevas comprensiones del pasado y la construcción de un espacio para la memoria, como son los talleres de memoriscopeos.
Reflexiones	Sobre la memoria	¿Cómo se relaciona el bordar o tejer con los procesos de hacer memoria? ¿Cómo resignificamos las narrativas del conflicto armado para no caer en un meta relato como la narrativa hegemónica? ¿Qué lugar tienen las imágenes en la construcción de una memoria colectiva del conflicto armado?
	Sobre los memoriscopeos	¿Resignificar una imagen es modificar una memoria? ¿Cuál es la relación entre imagen, costura y letras? ¿Qué pensarían las personas víctimas del conflicto armado al ver estas imágenes modificadas? ¿Pueden ser los memoriscopeos del quinto taller tomados como documentos textiles?

Como mencioné en el apartado donde se definían los memoriscopios, una de las principales fuentes de información son las creaciones mismas de los memoriscopios, sin embargo, desde un principio se pensó en la charla, la conversación, la interlocución de individuos como un instrumento analizable por quien investiga. Si bien la metodología cualitativa despliega diferentes opciones para la recolección de datos, no quise caer en la lista de preguntas que se harían para conseguir cierta información puntual; la charla como detonante permite que las preguntas necesarias lleguen cuando la palabra misma las convoque por la necesidad de querer saber más o de querer seguir contando más. Por esta razón cada sesión de los 5 talleres fue grabada y posteriormente transcrita, para que de esta forma se obtuvieran datos relevantes frente a el análisis narrativo. A diferencia de la entrevista biográfica propuesta por Bolívar, donde hay una estructura que da guía a la narrativa de los sujetos, en la charla, las personas abordan de distintas maneras y bajo detonantes distintos a solo las preguntas sus memorias y recuerdos específicos en función también de lo que acontece, en este caso, en los talleres. Cuando se charla o se conversa, afloran unas relaciones sensibles que van dando la información que las personas involucradas quieran mencionar, sin caer en el abuso de preguntas.

Las preguntas presentes en las planeaciones fueron guías para que, en mi rol de investigador, pero también de participante de los talleres, partiera hacia poner sobre la mesa unos cuestionamientos que la charla entre las y los participantes desbordara hacia sus memorias y hacia la reconstrucción de unas memorias colectivas que nos atraviesan por compartir este espacio que llamamos “nuestro país”. Si bien, no se puede delimitar como una entrevista semiestructurada, se abre la posibilidad de mostrar la conversación y el compartir como método más cercano de recolección de datos, sin someter la experiencia a una serie de preguntas que pueden ahogar y ocultar lo que una persona, por decisión propia, puede contar o prefiere ocultar y, claramente, todo lo anterior bajo su consentimiento y sobre sus propios límites. Estas charlas y la responsabilidad ética con los sujetos pertenecientes a los talleres la despliego a continuación.

3.4. Responsabilidad ética

Se escogió a la Universidad ECCL, por ser el lugar donde se abrieron, tejieron y conectaron unos caminos con estudiantes y personas que creyeron en la posibilidad, y quizás en la necesidad, de un espacio para hablar de eso que a veces pasamos desapercibido como sociedad y resulta ser una vértebra en la construcción de presente y futuro. El lugar que abrió las puertas a este proyecto fue la biblioteca de la Universidad, ubicada en la sede de Teusaquillo; su personal, en cabeza del director de biblioteca, Lisandro Martínez, acogieron la propuesta y brindaron una sala como lugar de encuentro para este ciclo de talleres donde tendría lugar la creación de los memoriscopios.

Las personas participantes del ciclo de talleres Memoriscopios pertenecen al Programa Profesional en Lenguas Modernas. Si bien la convocatoria se realizó para toda la comunidad universitaria, las personas inscritas solo pertenecen al programa mencionado. En esta institución académica, confluyen jóvenes de diferentes lugares de la ciudad, y fuera de ella; así, podemos encontrar estudiantes que vienen del norte, el oriente, el sur y el occidente de la ciudad y de sus cercanías.

Los talleres contaron con la inscripción de 14 estudiantes, de los cuales 12 comenzaron a asistir a los talleres y 10 culminaron el ciclo completo. Los jóvenes asistentes al taller tienen edades entre los 18 y 24 años de edad: 8 mujeres, Mayra, Ángela, María José, Mafe, Katalina, Briyith, Luisa, Yulieth; y dos hombres, Cristian A. y Cristian G.. Además, en el transcurso de los talleres, se unieron dos mujeres más, quienes participaron del taller número 4, Manuela y Karina. 5 estudiantes habían hecho parte de algunas de mis clases en el Programa; junto a ellas y ellos ya habíamos tenido algunas discusiones y creaciones frente a los significados del conflicto armado en Colombia frente al presente y los problemas sociales que de este fenómeno han derivado. Respecto al resto de estudiantes, fue un nuevo encuentro de posibilidades y percepciones que se ampliaron en el grupo.

Este ciclo de talleres contó con la revisión de la psicóloga líder de los procesos de Bienes Universitario en la Universidad ECCI, la psicóloga Claudia Castelblanco. Esta revisión se hizo como compromiso con la privacidad de las y los participantes, además de no querer incurrir en preguntas o situaciones que pudieran llegar a afectarles por lo delicado que puede ser tocar el tema del conflicto armado para algunas personas. A continuación, describo en detalle a las y los estudiantes participantes del ciclo de talleres: Mayra, de 22 años, habitante de la localidad de Fontibón, estudiante de último semestre, argumentó en su conocimiento informado querer hacer parte de los talleres para aprender sobre el conflicto armado; María José, de 20 años, estudiante de último semestre, que vive también en Fontibón, mencionó en su conocimiento informado querer hacer parte de los talleres por su interés en el conflicto y por su cercanía desde la vida militar de su abuelo; Ángela, de 22 años, estudiante de último semestre y habitante de la localidad de Teusaquillo, es parte de los estudiantes que en la Universidad tienen código de desplazamiento; Mafe, de 19 años, habitante también de la localidad de Fontibón y estudiante de sexto semestre, argumentó un interés en la temática y de allí su participación; Katalina, de 18 años, quien vive en la localidad de Suba, estudiante de sexto semestre, argumentó querer ser parte de los talleres para conocer sobre la historia y cultura de su país; Briyith, de 19 años, estudiante de sexto semestre y habitante de la localidad Santa Fe, describió en su conocimiento informado querer ser parte de los talleres por su interés en la historia del conflicto armado y el gusto por los haceres manuales; Luisa, de 19 años, habitante de Funza, Cundinamarca, y estudiante de sexto semestre, mencionó querer ser parte de los talleres por su interés en la historia del país y el conocimiento sobre el conflicto armado; Cristian G., de 22 años, estudiante de último semestre y habitante de la localidad de Engativá, argumentó querer ser parte de los talleres por un interés en relacionarse con nuevas personas y comprender el tema del conflicto armado; y Cristian A., de 18 años, estudiante de sexto semestre y habitante de la Localidad de Engativá, argumentó querer ser parte por su interés en la historia de Colombia y por su gusto por las manualidades. Bresleny, de 20 años, habitante de Chía; Karina de 18 años y habitante de Usaquén; y Manuela, de 20 años, habitante también de Chía, hicieron parte de algunos talleres y manifestaron querer aprender de maneras didácticas sobre el conflicto armado en Colombia¹.

Lugar y personas se convirtieron en cómplices que desbordaron la idea de los memoriscopios; fueron las personas acá participantes quienes abrieron las posibilidades estéticas del dispositivo y contribuyeron a la expansión de la mirada y la forma que una narrativa puede tener. La complicidad colectiva que representó este espacio, y me refiero a este encuentro semanal de personas, tejió lazos de amistad, apoyo y resistencia en lo que la biblioteca empezó a llamar como “el salón de memoriscopios”. Teniendo en el camino los nombres y un contexto de las personas que decidieron hacer parte de este proceso, me refiero a ellos por sus nombres en las creaciones y en el resto de este documento.

3.5. Devolución

Como parte de un ejercicio ético en el cual se estableciera una retribución a la comunidad que acogió los talleres, tuvimos un sexto encuentro, donde las y los participantes dieron sus percepciones finales frente a los encuentros y hubo un cierre de compromiso, pues, aunque los talleres llegaban a su fin, hubo una iniciativa a seguir con el espacio, el encuentro y el trabajo desde el encuentro. Este último encuentro reavivó el sentido de la juntanza como parte de una creación colectiva, donde los intereses, la sensibilidad, la comprensión y la mirada crítica desde la comunidad permiten la creación de lazos fuertes, donde el apañe permite la libertad de sumar la voz y de editarse de múltiples formas para que afloren las narrativas y aquellas memorias subalternas que se han construido en nuestra identidad narrativa (Sánchez, 202).

Para finalizar, creamos nuestra propia bandera por la memoria, donde las y los estudiantes dejaron una huella a través de sus palabras en una bandera que simboliza nuestro trabajo y compromiso ético con la memoria del conflicto armado en Colombia. La esencia del nunca más en el conflicto armado colombiano implica que todos somos agentes activos en la construcción de paz y reparación frente al pasado reciente (CNMH, 2013). Como espacio formado

1. Para ver de manera detallada los conocimientos informados, ver el Anexo 3.

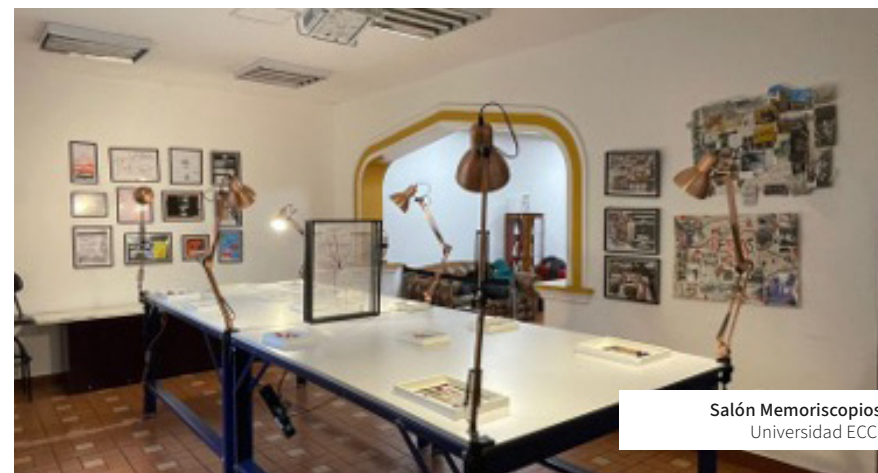
alrededor de comprendernos y entendernos dentro de las lógicas del conflicto armado, este ciclo de talleres se apegó a dar una garantía de no repetición, donde nos reconocimos como víctimas de una historia y reconocimos a las víctimas y personas a quienes sus derechos han sido violados por la guerra; construimos memorias y reconstruimos memorias familiares bajo una comprensión desde la ética de la responsabilidad: nos formamos desde nuestras memorias para entendernos y entender a otros dentro del conflicto y responsabilizarnos de que esto no lo deba vivir nadie más, nunca más.

En cuanto a la devolución hacia las y los estudiantes, desde un inicio pensé en que este ciclo de talleres fuera la apertura de un trabajo mancomunado hacia el establecimiento de un semillero de investigación reconocido por la Universidad ECCI, donde se trabajara la problemática del conflicto armado, su investigación y formas sensibles de comprensión y análisis; sin embargo, por la temática abordada y por una mirada desviada de este tipo de problemáticas, el proyecto no fue bien recibido. A pesar de ello, el cierre del ciclo de talleres se planeó como una exposición visual que abriera el miércoles 17 de abril del 2024, donde la comunidad universitaria pudiese ver los resultados de creación e interlocutar y conocer los memoriscopios. Con este cierre, quise consolidar el proceso y visibilizar los trabajos que, desde la juntanza y el interés por las memorias del conflicto armado colombiano, habíamos logrado constituir desde nuestras narrativas y con ello, motivar y cuestionar a la comunidad sobre el tema del conflicto armado y cómo nos compete a todos y todas.

Para la presentación de los memoriscopios ante la comunidad y lxs participantes de los talleres, realicé un proceso de enmarcado artesanal con el cual quise proteger sus creaciones y pensar en la posibilidad de seguir presentando los memoriscopios en futuras exposiciones. Además, como acto de responsabilidad con las memorias y las narrativas familiares que allí reposan, los memoriscopios han sido protegidos y mostrados bajo el respeto y el cuidado que se merecen.



Exposición memoriscopios
Universidad ECCI



Salón Memoriscopios
Universidad ECCI

Para la apertura de la exposición, contamos con una charla inaugural que, por iniciativa del colectivo de memoriscopios y con la ayuda atenta y responsable del personal de la biblioteca, se logró establecer una conexión con la embajada de Palestina, pues consideramos que nuestra iniciativa de creación y de espacio para hablar de temas como el conflicto era también un espacio propicio para crear conciencia y conocer de primera mano la situación actual del genocidio que se está dando en Palestina. El espacio abierto por memoriscopios en la Universidad posibilitó el interés de la embajada por contribuir con una charla que estuvo acompañada por Alexander Montero, asesor político de la embajada de Palestina en Colombia, quien conoce de primera mano la historia de la guerra y ocupación ilegal de Israel sobre Palestina. Esta charla abrió la discusión de la comunidad presente para luego dar paso a la exposición de Memoriscopios.

Finalmente, y antes de dar paso a la comunidad y las y los creadores a la exposición visual de sus creaciones, quise hacer la entrega de mi memoriscopio. Durante el ciclo de talleres pensé en la posibilidad de hacer un memoriscopio desde mi percepción del espacio y de los tejidos que se iban formando al interior de este grupo que se consolidaba entre creaciones, charlas y tardes de juntanza. Así, empecé a formar la idea de devolver, a través de un memoriscopio, mis memorias, pensamientos, agradecimientos y sensaciones, las cuales se habían creado gracias a este espacio y a las personas que habían decidido dar un paso y creer en este proyecto. Realicé diez memoriscopios para entregar a cada una de las personas que finalizaron, como muestra de agradecimiento, responsabilidad y respeto por su creatividad y disposición frente a lo que fue el ciclo de talleres de memoriscopios. El memoriscopio está compuesto por fotografías que fui tomando en los talleres, unas flores y un texto dedicado a las y los participantes:

Inmortalizo en este jardín un presente que ahora es pasado, pero que siempre estará presente en nuestras memorias. Este jardín llamado memoriscopios nos conectó bajo la tierra; conectó

nuestros caminos, nuestros relatos de vida, nuestras opiniones, nuestros sentires, nuestras experiencias; conectó a nuestras familias, nos conectó sin un principio ni un final. En este jardín no hay raíz, no hay semilla... hay cruces, tardes de onces, horas de creación, minutos de charlas...

Este jardín de todas y todos que llamamos memoriscopios es el jardín de los senderos que se bifurcan: hablamos de tiempos en los que la mayoría no existimos, en algunos de esos tiempos existen unas y no otras, y en otros tiempos existimos juntos; nuestros relatos traen a personas que no conocíamos y ahora conocemos por la palabra, la bendita palabra... En este jardín tu presencia abre caminos de comprensión a través de las palabras e imágenes que te habitan.

Y de los jardines brotan hacia la luz las plantas; pero en este jardín rebelde que se abre paso a través de la juntanza y el cariño por el compartir y crear, los brotes son diversos, no hay un arriba, ni un abajo, hay nuevos caminos, nuevos cruces, nuevos encuentros por los que transitar. En este jardín brotaron tus memorias, nuestras memorias, las memorias colectivas de lo que somos.

En este jardín, como Violeta, planto para ti:

Flor inmortal, para que nuestros relatos nos hagan eternos;

No me olvides, por quienes no están y llevaremos siempre en nuestras palabras;

Y ojos de poeta para que siempre tengas la sensibilidad de vivir, crear, sentir y fugarte de lo convencional.

Luego de entregar a cada uno mi memoriscopio, procedí a dar por inaugurada la exposición de la cual participaron las y los creadores y acompañaron a la comunidad visitante de la exposición en un recorrido donde se habló de los talleres, las experiencias, los aprendizajes y sobre todo de la importancia de mantener latente el tema del conflicto armado colombiano como responsabilidad de todos.



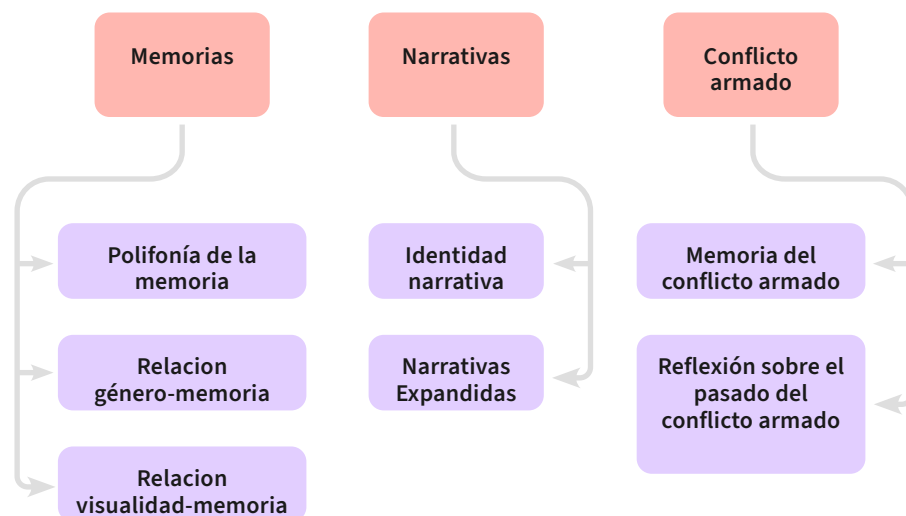
3.6. El análisis de los memoriscopios

Por último, el análisis de los memoriscopios se realizó con base a la metodología antes mencionada como investigación artístico-narrativa-visual. Bajo esta metodología, se realizó un análisis que parte de comprender el dispositivo estético llamado memoriscopio como fuente principal de información de las narrativas de las y los creadores. Los memoriscopios son las palabras, imágenes, manifestaciones y creaciones expandidas que me permitieron en diferentes ocasiones regresar sobre las narrativas y memorias que del conflicto armado han reconstruido estos estudiantes universitarios y de allí partir hacia unas reflexiones desde la relación entre la creación y la visualidad.

Para situar el análisis narrativo de los memoriscopios, tomé como guía el camino trazado por Bolívar (2001) para entender las narrativas desde la articulación de los relatos, con los sentidos, experiencias y contextos socioculturales. En primer lugar, se estableció la identificación de las estructuras narrativas, en este caso, los memoriscopios como forma narrativa de las memorias de las y los estudiantes; en segundo lugar, la atención al contexto sociocultural que nos convocó, el conflicto armado, situado desde los diferentes contextos personales y familiares de las y los estudiantes; en tercer lugar, la exploración de las voces y el posicionamiento de otras voces familiares que atravesaron los memoriscopios; en cuarto lugar, el análisis profundo de las manifestaciones, mediante un análisis de lo visual en los memoriscopios; y en quinto y último lugar, la relación establecida en los memoriscopios desde el encuentro social que se dio en los talleres. Esta forma de abordaje en los diferentes análisis permitió enfatizar en diferentes maneras la descripción de las creaciones y abrir espacios de reflexión sobre las producciones narrativas, la memoria y el conflicto armado en Colombia.

De esta manera dividí el análisis en cinco partes, correspondientes, cada una de ellas, a cada taller realizado. Allí las categorías de análisis principales fueron tres: memoria, narrativas y conflicto armado en Colombia; sin embargo, se contemplaron también unas categorías emer-

gentes dentro del análisis, por su relevancia en la creación y en los cuestionamientos que abrieran aportes al estudio sobre el conflicto armado y sus narrativas. Estas categorías emergentes fueron: polifonía de la memoria, identidad narrativa, relación entre visualidad y memoria, narrativas expandidas, la relación entre memoria y género, una memoria del conflicto armado y reflexiones sobre el pasado reciente del conflicto armado.



- **Polifonía de la memoria:** la multiplicidad de voces que acarrea la construcción de unas memorias colectivas frente al conflicto armado, en este caso, principalmente, las voces familiares.

- **Relación visualidad-memoria:** la mirada y las imágenes como fuente de narrativas para las memorias que se tienen del conflicto armado en Colombia.

- **Relación género-memoria:** una mirada desarrollada en los memoriscopios, donde las y los participantes evocaron reflexiones sobre el género y las disputas de este en el contexto del conflicto armado.

- **Narrativas expandidas:** las formas que tomaron los memoriscopios desde la variedad, para plantear formas de editarse y exteriorizarse en unas narrativas organizadas de tal forma que transmiten y relatan las memorias.

- **Identidad narrativa:** esa identidad constituida desde las diferentes formas de narrarse ante el paso del tiempo y con los diferentes sistemas simbólicos presentes en la sociedad, como las imágenes o las palabras.

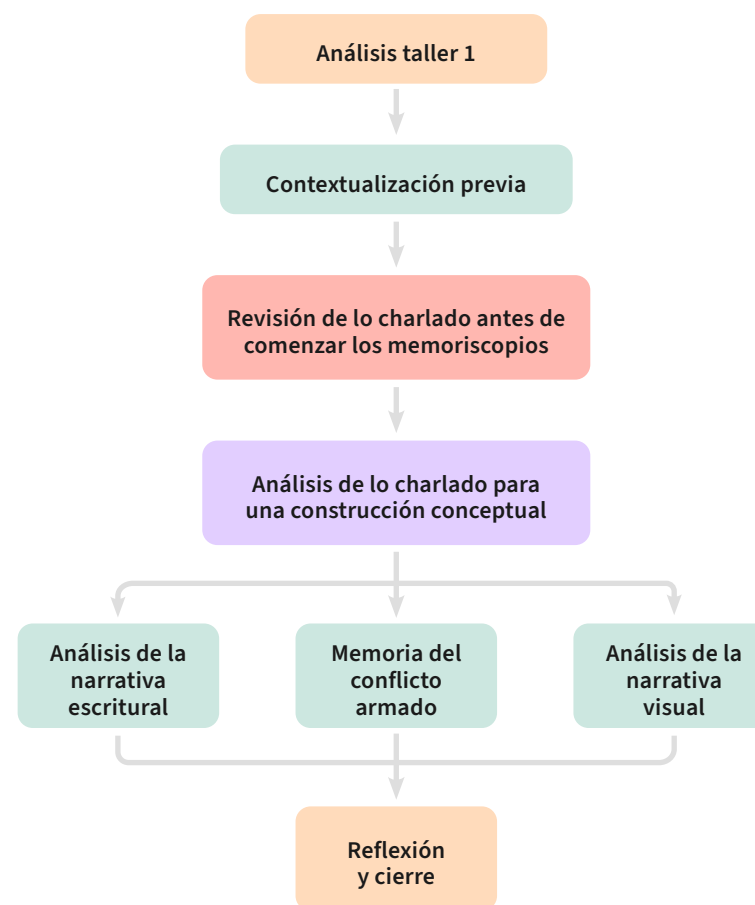
- **Reflexión sobre el pasado del conflicto armado:** existió un análisis del pasado reciente del conflicto armado y las múltiples maneras en las que resuena en las fibras y raíces familiares.

- **Memoria del conflicto armado:** si bien hay unas memorias relacionadas al conflicto armado, hay dentro de nosotros una memoria específica que agrupa, relaciona y se narra desde el contexto específico del conflicto armado en Colombia.

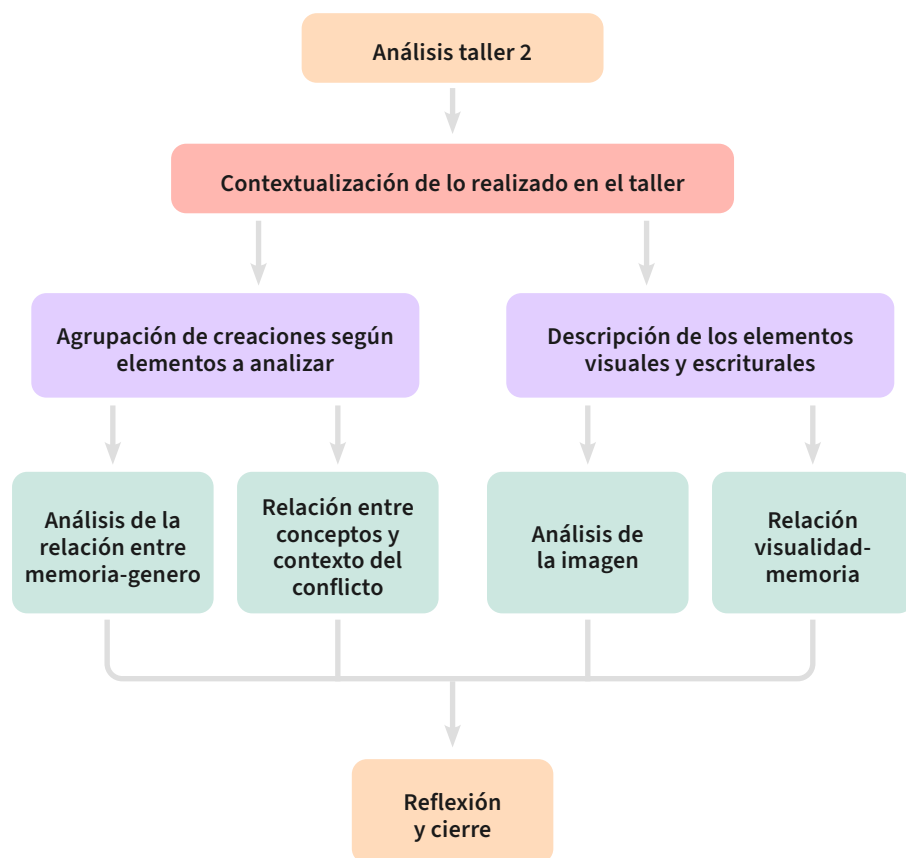
ANÁLISIS TALLER 1

Los análisis parten de las creaciones, pero también se complementan por lo ocurrido en los diferentes talleres, los cuales contaron con grabaciones de audio y que fueron transcritas para tomar en cuenta y complementar los comentarios y percepciones situadas en los análisis (ver Anexo 2). La estructura de los análisis comenzó con una introducción del taller, donde se comentó lo ocurrido durante las sesiones que nos reunimos y luego se despliegan los análisis de cada una de las creaciones, las cuales, en cada análisis, de cada taller, fueron relacionadas y agrupadas, en algunos casos, dependiendo de algunas similitudes en las materialidades usadas o en los conceptos, imágenes o formas de narración.

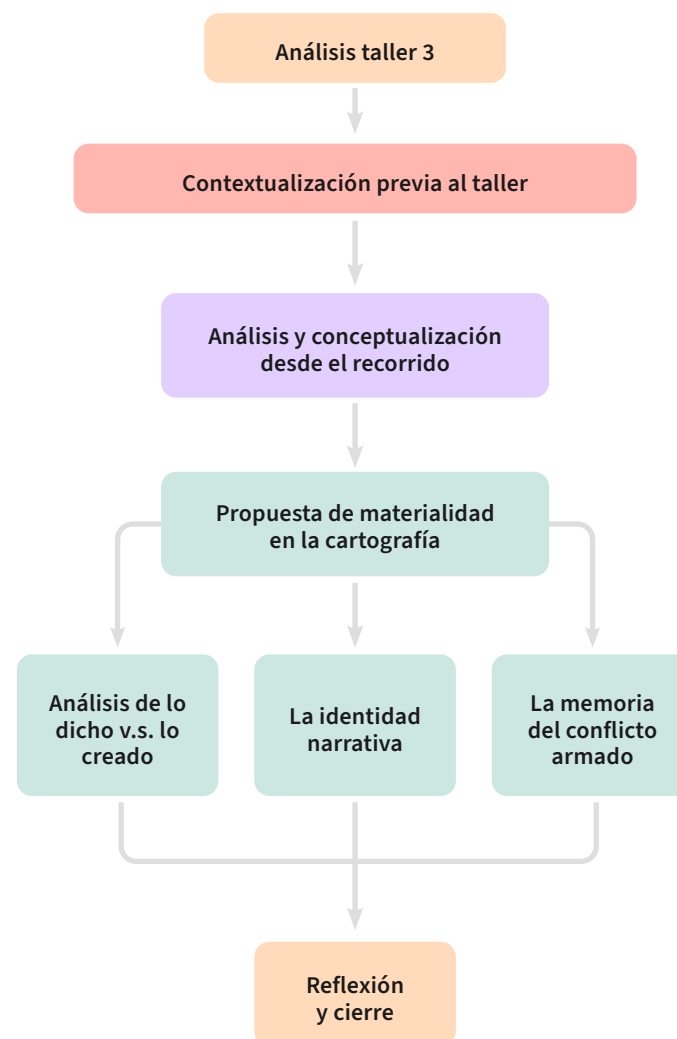
Cada uno de los talleres cuenta con un análisis particular, en cuanto a su estructura, pero diferenciado también por la amplia diversidad creativa que se pudo obtener gracias al dispositivo estético, el memoriscopio. Los análisis parten de intentar relacionar las tres categorías de análisis con la materialidad del memoriscopio, las memorias de las y los creadores, y las preguntas que guiaron cada uno de los talleres, atravesados, en la mayoría de ocasiones, por las categorías de análisis emergentes. Presento a continuación los caminos trazados para el análisis de cada taller:



ANÁLISIS TALLER 2

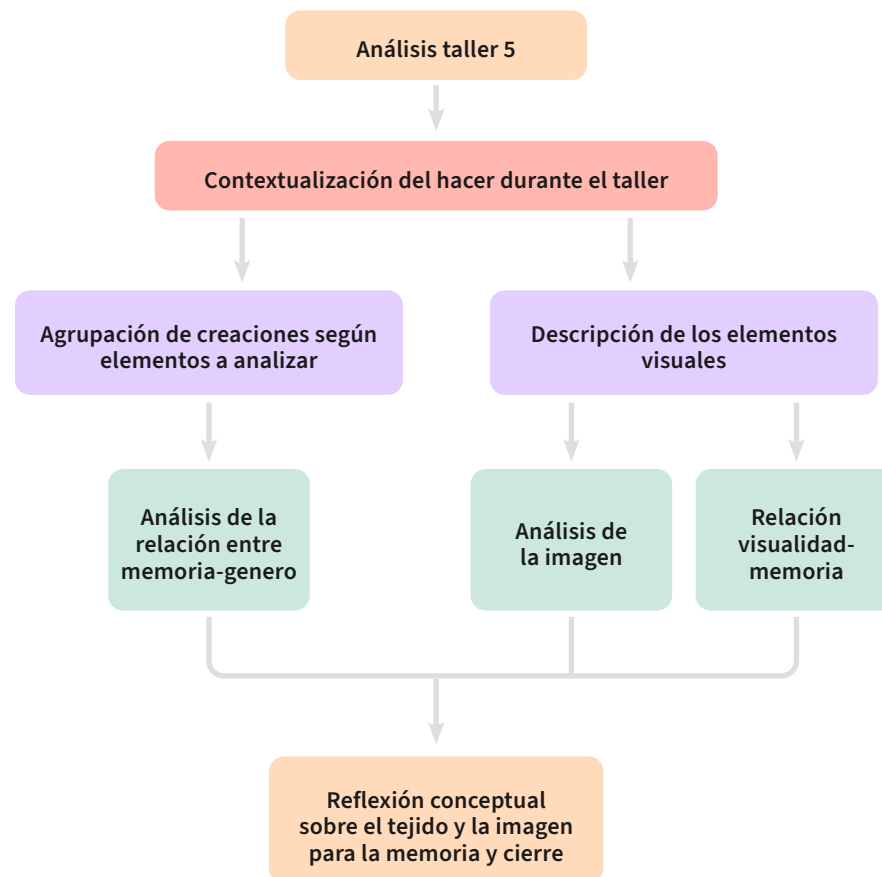
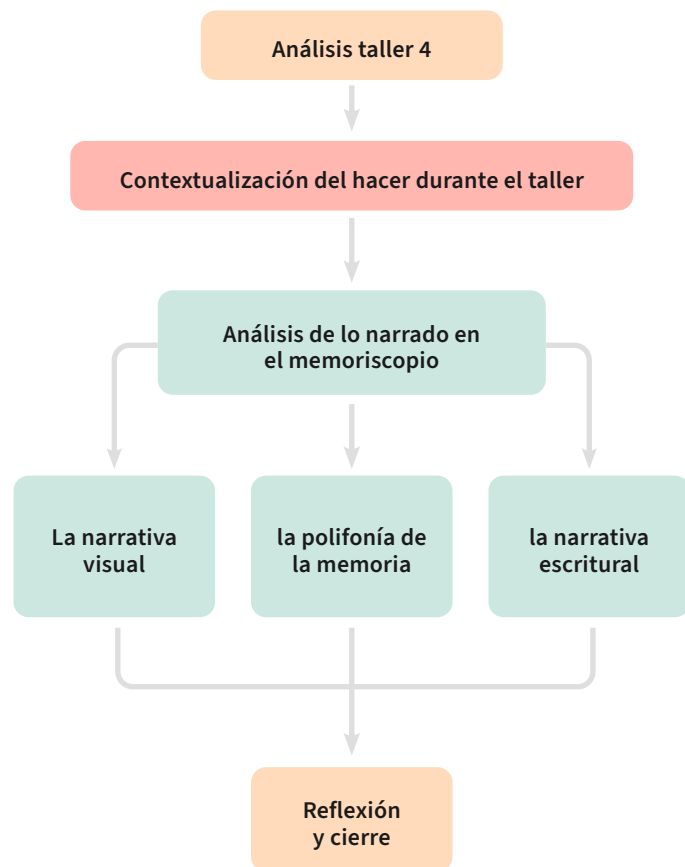


ANÁLISIS TALLER 3



ANÁLISIS TALLER 4

ANÁLISIS TALLER 5



Bajo este plan de análisis doy paso detallado a reflexiones suscitadas y a los memoriscopios, para establecer una charla con ellos y comprender las relaciones entre memoria, narrativas y conflicto armado de este grupo de estudiantes universitarios.



ANÁLISIS Y HALLAZGOS

4. CAPÍTULO 4. ANALISIS Y HALLAZGOS

4.1. Reconstruir la palabra: escrituras expandidas para comprender el concepto de memoria en el contexto del conflicto armado colombiano

El primer taller de Memoriscopios contó con la participación de catorce personas. Tal y como se esperaba, fue el primer tanteo de un nuevo espacio diferente al salón de clases; diferente también por el desconocimiento entre personas, pero, sobre todo, por el hecho de enfrentar una metodología distinta para hablar del conflicto armado en Colombia, de lo cual, dentro de las aulas de la Universidad ECCI, poco se menciona. Personalmente, este comienzo fue empezar a transitar un camino que creí planear, pero que poco a poco entendí, era un camino que no iba a transitar solo y que tampoco me pertenecía únicamente a mí.

La biblioteca de la Universidad nos abrió las puertas de una de las salas del primer piso; este fue el espacio cómplice de nuestras creaciones, donde, desde un principio, se nos dio la libertad de hablar, comer, escuchar música y, especialmente, de crear. Este lugar, ubicado en Teusaquillo, guarda entre sus paredes la magia que esta localidad carga desde el pasado: un estilo inglés del periodo victoriano que, aunque los edificios modernos, las cámaras de vigilancia y los excesivos cableados de servicios de luz e internet traten de opacar, el anacronismo de ese espacio, desde sus puertas, hasta sus ventanas, le dio un toque especial al encuentro.

Iniciamos con una presentación donde dimos relevancia principal a tres preguntas: ¿quién eres?, ¿por qué estás aquí? y ¿qué te gusta en estos momentos? Como creador de los talleres, traté de imaginar mientras diseñaba las preguntas y los momentos aquellas posibles respuestas, pero qué grato fue alejarme de “aquello que se espera” para disfrutar del presente y del reconocimiento de unos nuevos sujetos que poco a poco se iban involucrando unos con otros. Si bien uno de los ejes fundamentales de esa investigación son las narrativas, lo

conceptual se queda corto ante la realidad del acto, pues entre sus descripciones de sí mismos, sus relatos, sus nombres, las narrativas y su identidad toman vida entre el concepto y el presente de ese momento. Acercarme a las personas del taller por lo que me pudieron contar en uno o dos minutos que duró su presentación, fue la primera comprensión de lo que realmente estaba tratando: las narrativas.

Luego de presentarnos y de tener un tiempo para reconocernos dentro del espacio, llegó el momento de iniciar: ¡manos a la obra! Fue momento de mencionar que este ciclo de talleres es una búsqueda, un encuentro, una excusa para la juntanza, la conversación y el tejido de narrativas frente a lo que ha sido el conflicto armado en Colombia. Mencioné que, dentro de las expresiones artísticas, hay una suerte de narración que se extiende al cuerpo y a lo interno, a eso que parece cotidiano en el cuerpo y en nuestra presencia en el mundo, es ya un acto de narrarnos (Duch y Melich, 2005); la creación permite situar pensamientos, deseos, ideas, argumentos, imágenes que dentro de nosotros a veces no sabemos cómo sacar. Di una breve explicación de lo que hacer un memoriscopio significaba, básicamente desde la idea central que tuve: un memoriscopio es una creación que, mediada por las narrativas visuales y escriturales, en una exploración por las narrativas expandidas, nos permiten transitar por las memorias de otros frente a un tema determinado, en este caso, el conflicto armado colombiano².

Sin más preámbulos y con los ánimos de ver su creatividad puesta a disposición de este camino que emprendíamos, les extendí una pregunta: ¿saben lo que es una escritura expandida? Aunque no hubo una respuesta en palabras, con gestos en los cuales extendían sus manos o las separaban como si de desgarrar algo se tratara, los participantes dieron su noción de

2. El concepto de memoriscopio, su explicación teórica y sus planteamientos en los talleres se desarrollan de manera completa en la metodología de esta investigación.

expansión, esto empezó a generar el ambiente de conversación, no estábamos en una clase, estábamos reunidos para charlar. Para proponerles un ejemplo de escritura expandida, tomé dos versos del poema titulado *La mujer de Lot*, de la poeta rusa Wislawa Szymborska:

Tal vez miré hacia atrás por curiosidad.
Pero además de curiosidad pude tener otras razones.

Posteriormente, mostré mi ejercicio de escritura expandida, agregando palabras que no pertenecían al poema original; mis palabras las agregué con un marcador de otro color, como nuestro a continuación:

Tal vez **no** miré hacia atrás por curiosidad, **sino por amor**.
Sí, por amor, Pero además de **amor, por** curiosidad, **por finalmente poder tomar mis**
propias decisiones, pero, incluso, pude tener otras **muchas más** razones.

Expandir la escritura es encontrar en los infinitos espacios entre palabra y palabra nuevos mensajes, relatos, movimientos, imágenes, recuerdos que se ven plasmados en las palabras de otros y que, cada uno, desde el extenso uso de la palabra, la imagen y, en general, de la creatividad y sus diversas formas de expresión, puede modificar, subvertir, completar, resignificar para permitir nuevos sentidos y significados. (Santana, 2014)

En este primer taller llamado “¿Cómo puedo percibir las memorias de otros?”, realizamos la escritura expandida del poema La patria de la escritora colombiana María Mercedes Carranza. Este texto fue impreso y entregado a cada participante con la intención de desarmar, deconstruir, desbaratar el poema y resignificar las palabras con una pregunta guía: ¿qué es la

memoria para ti? Basados en esa pregunta, y desde una base léxica, el poema de Carranza, comenzamos a explorar los bifurcados senderos que permite la escritura expandida.

De esta manera, se dio paso a la presentación de “nuestra caja de materiales”, una cantidad de elementos dispuestos para que cada uno empezara una experiencia desde la creatividad y el compartir. Contamos con cartulinas de diferentes colores, escarchas, crayolas, lápices de colores, marcadores, plumones, temperas, acuarelas, tijeras, bisturís, hojas de origami, papel craft, hojas de colores, cinta, colbón, tizas, hilos, retazos de tela, entre algunos otros materiales. Así, poco a poco, y con la timidez que implica la creatividad y un nuevo espacio, se fueron acercando, tomando diferentes materiales y yendo al espacio para comenzar sus creaciones.

Durante casi dos horas, que parecieron unas cuatro horas o más, escuchamos música, compartimos gomitas, comimos pan, tomamos gaseosa y creamos. Cada uno se ocupó de la realización de su memoriscopio en el intento de definir la memoria desde la resignificación del poema La patria. Posterior a las creaciones, cada uno comenzó a compartir, desde su sentir y desde la relevancia del ejercicio personal, sus pensamientos sobre el ejercicio; leímos unos a otros la escritura expandida y dimos aportes desde la significación material de la creación³.

4.1.1. Una mirada a nuestra primera conversación juntos

El taller número 1 “*Memoriscopios. ¿Cómo puedo percibir las memorias de otros?*” fue abrir la puerta a la comprensión de esta investigación desde un punto más sensible. Cada una de las creaciones y charlas que se dieron en el espacio transformaron los conceptos en caminos

3. Para detallar las descripciones de las creaciones y los conversados en los talleres, revisar el Anexo 2 (por organizar) donde se encontrará de manera detallada la transcripción del audio de cada sesión.

transitables, a través de un posible análisis mediado entre la creación, la charla, los conceptos y las teorías. Estos caminos fueron el principio para ver las memorias como elementos vivos de la sociedad y las cuales, normalmente, fluyen en los espacios más cotidianos. Más que intentar comprender, en principio, se trató de un “dejarse sorprender”. Cada memoriscopio creado por las y los estudiantes, junto a los relatos o explicaciones de sus propios sentires sobre el ejercicio, me llevaron a transitar por estos caminos, intentando hilar sus narrativas con unos conceptos que me ayudaron a dar nombre a todo aquello sucedido durante el primer taller.

El poema *La patria cumplió su cometido* funcionó como detonante para construir desde las ruinas. Siguiendo a Benjamin (1990), la ruina representa un diálogo entre lo efímero y lo eterno, un vestigio del pasado que, lejos de ser solo un resto, abre la posibilidad de una reflexión crítica del presente. La ruina, en su conexión con el tiempo-ahora (Jetztzeit), irrumpe en el presente para revelar lo que ocurrió y permitir su cuestionamiento. Así, las huellas del conflicto armado en Colombia persisten como rastros que luchan contra el olvido.

Desde la imagen de la ruina en el poema, la creatividad de los estudiantes transformó el texto en expresiones visuales. Todos habitamos este país como una casa común, marcada por la experiencia de lo que nos ha sido dado vivir. En esta casa llamada Colombia, el tiempo avanza sobre las ruinas de la historia, mientras algunos son obligados a partir y otros continuamos coexistiendo con los ausentes, conviviendo con vivos y muertos (Carranza, 2003). Para analizar las narrativas emergentes en los talleres, me centré en dos momentos: primero, en la palabra hablada y su valor en el relato; segundo, en las narrativas visuales y escriturales de los *memoriscopios*. Estos elementos permitieron comprender cómo los estudiantes articularon conceptos como memoria, identidad narrativa y narrativas visuales y escritas, surgidos de las reflexiones colectivas.

Al finalizar sus creaciones, los participantes compartieron sus experiencias en torno al ejercicio del recuerdo. En el *memoriscopio* de Luisa, la escarcha fue un elemento significativo, pues, como ella explicó, “desde chiquita [le] gusta la escarcha”. De manera similar, Andrea y Cristian eligieron el mismo papel de origami con patrones de baldosas, evocando recuerdos de casas rurales. Andrea mencionó: “yo utilicé este papel porque me recuerda las casas del campo [...] con baldosas”, mientras que Cristian añadió: “recordé las casas de mis abuelos e incluso de mis tíos en el campo”. El ejercicio del recordar permite que ciertos elementos materiales activen memorias individuales que, al compartirse, se entrelazan en una memoria colectiva (Halbwachs, 2004). Aunque Andrea y Cristian no vivieron exactamente la misma experiencia, un objeto o una imagen pueden detonar recuerdos similares, articulando relatos que construyen sentidos compartidos. Como señala Arfuch (2013), los objetos presentes en el espacio forman parte del marco temporal de la memoria cuando decidimos recordar.

La relación que tenemos con el otro en la construcción de la sociedad es uno de los caminos que abrió este primer taller. Laura nos narró algo importante en su vida evocado y mostrado a través de su memoriscopio:

“digamos, en mi caso tuve una experiencia un poco trágica en mi infancia, entonces tuve... no recuerdo muchas cosas de mi infancia. Por eso mi memoriscopio al principio es oscuro y rasgado y después claro, porque es lo que más recuerdo [...] La memoria es como recuerdos que quisiera tener, pero ya no tengo”.

Las memorias que ella guarda de su infancia las tiene gracias a lo que se le contó, al relato que otros han reconstruido de unas memorias que ella pueda guardar y relatar como parte de su vida, sin olvidar, claramente, que ella por sí misma no puede recordar dichas experiencias

narradas. El relato se vuelve herencia de memoria (Jellin, 2002), como ya se había afirmado, pues es un elemento que configura identidad por la palabra, por lo que fui, aunque no lo recuerde: gesta en Laura las memorias reconstruidas parte esencial de su identidad narrativa frente a cómo se puede narrar ante el otro (Ricoeur, 1999).

Continuando con la importancia del otro en las narrativas de los estudiantes, Mayra nos contó: *“yo lo hice pensando en dirigirlo a otra persona: un amigo, la pareja un familiar o una persona que ya no está porque, aunque todo tiene un lado negativo, también hay un lado positivo para las cosas”*. La evocación del otro en el ejercicio me hizo cuestionarme: ¿necesitamos de otros para recordar?, ¿nuestras memorias se han construido por nuestras experiencias, pero también por la experiencia del otro?, ¿por qué con este ejercicio surgen las voces de otros o se evoca la presencia de otro? Cristian en sus recuerdos también evoca la presencia de otros:

“una casa en específico que es la casa de mi abuelo paterno, esa casa está abandonada. Antes ahí vivían todos mis tíos y mis primos y al momento que yo volví a ir se nota la desolación, como es que, por ejemplo, ellos, mis primos, pintaban las paredes, eso sigue ahí, pero se ve diferente”.

Las palabras de Mayra y de Cristian son ejemplos para comprender lo que mencioné anteriormente: el tejido social que conformamos con los otros implica el trabajo con y desde el otro, pues es en el contacto y en el otro que toma sentido mi humanidad (Mèlich, 2001). Constantemente recordamos con otro o por otro, porque nuestros recuerdos están mediados por el relacionamiento con otros. Para Maurice Halbwachs (2004) nuestras memorias personales se inscriben dentro de unos contextos colectivos y desde allí se estructuran para organizar y po-

der entender lo que recordamos; así, recordar es un acto mediado por otros: familia, comunidad, sociedad u objetos e instituciones. De esta manera, cuando recordamos, reconstruimos constantemente gracias a la interacción con el otro, como, por ejemplo, cuando narramos un evento del pasado o una experiencia, allí se reformular la narración y se reinterpreta para que en ese contexto comunicativo tenga sentido lo dicho.

Algunas de las primeras palabras con las que se refirieron al concepto de memoria fueron: “recuerdos”, “emociones”, “una prisión”. Cristian hizo una explicación de su punto de vista: *“para mí las memorias son dinámicas, depende de la persona y si las tergiversa [...] Sin embargo, considero que como hay memorias dinámicas, hay memorias absolutas, fijas y ya. No cambian”* ¿Realmente habrá memorias absolutas? Quitarle su variabilidad y estatizarlas en hechos fijos que constituyan una sola forma de ver la experiencia, limitaría a la memoria a convertirse en un producto que siempre se lee o se ve igual. Al respecto, Samuel menciona: *“pueden cambiar, se pueden modificar, no siempre podemos recordar con claridad”*. Hay algo variable en las memorias, ¿qué es aquello que las hace variables? ¿Lo variable es la memoria o el cómo se relata?

En el intento de relacionar el concepto de memoria con el ejercicio y con el tema central de los talleres, Andrea plantea:

“eso nos mueve al título. Es muy desolador y cuando hablamos de patria eso nos involucra a todos. La memoria es colectiva, todos tenemos la memoria del conflicto que ha marcado el país y cómo esa memoria se construye con tantas visiones diferentes en una sola, sobre un solo tema”

Las memorias que giran en torno al conflicto armado son diversas. Desde las experiencias personales, la tradición familiar, cultural o la educación, hemos tenido un acercamiento con este fenómeno de la violencia en Colombia; esto nos permite haber construido unas memorias frente a ello desde la colectividad. Si bien cada uno lo entiende desde su ser y sentir, lo interpreta desde su subjetividad y lo reconstruye en sus relatos desde una perspectiva personal, al escuchar conflicto armado colombiano sabemos de lo que hablamos: hemos construido una memoria frente al conflicto armado, sus actores, sus formas de actuar y sus consecuencias, desde las imágenes, los relatos, las experiencias, los lugares, los objetos, el tiempo y demás elementos que nos permiten ver el carácter inteligible de lo transcurrido (Ricoeur, 1999) y apropiamos en nuestra identidad narrativa, que recordemos está conformada por una serie de narraciones o relatos que posibilitan el reconocimiento de las experiencias y su sentido inteligible en la vida que ha transcurrido y en la que falta por vivir (Ricoeur, 1999).

Este primer taller nos cuestiona sobre el concepto de memoria, que quizá sea tan intangible como la memoria misma, tan variable como las concepciones subjetivas, pero extrañamente común y comparable a lo que experimentamos dentro de la sociedad. El conflicto armado en Colombia ha tocado las fibras temporales de diferentes generaciones que hoy en día se siguen cuestionando sobre lo sucedido; lo hayamos presenciado o no, este conflicto nos ha construido e identificado como sujetos pertenecientes a un territorio específico. Crear un concepto de memoria desde las ruinas que nos ha dejado el conflicto armado es un primer paso en el intento de comprender qué memorias se han construido colectivamente y qué significado le otorgamos a esas memorias, ¿para qué hacemos memoria?: “recordar”, “aprender”, “sentir” y no repetir, fueron algunas de las reflexiones de las y los participantes, de las cuales propongo un sentir de la memoria de conflicto armado desde la ruina: las memorias son un acto de reconstrucción en movimiento; aunque fragmentadas y heridas, se cargan de

vida cada vez que las traemos en nuestros múltiples formas de narrarlas. Entre los escombros y las ruinas están los relatos que no se han contado (Residente, 2024), la ruina es el testimonio que pervive ante el derrumbe y el paso del tiempo, es la voz que se revela ante el silencio. La memoria desde la ruina es lo que Jellin (2002) llamó como las memorias subalternas, esas que emergen de las cenizas para narrar y tejer las resistencias ante el olvido.

4.1.2. Expandir el lenguaje de la palabra: las escrituras expandidas en los memoriscopios

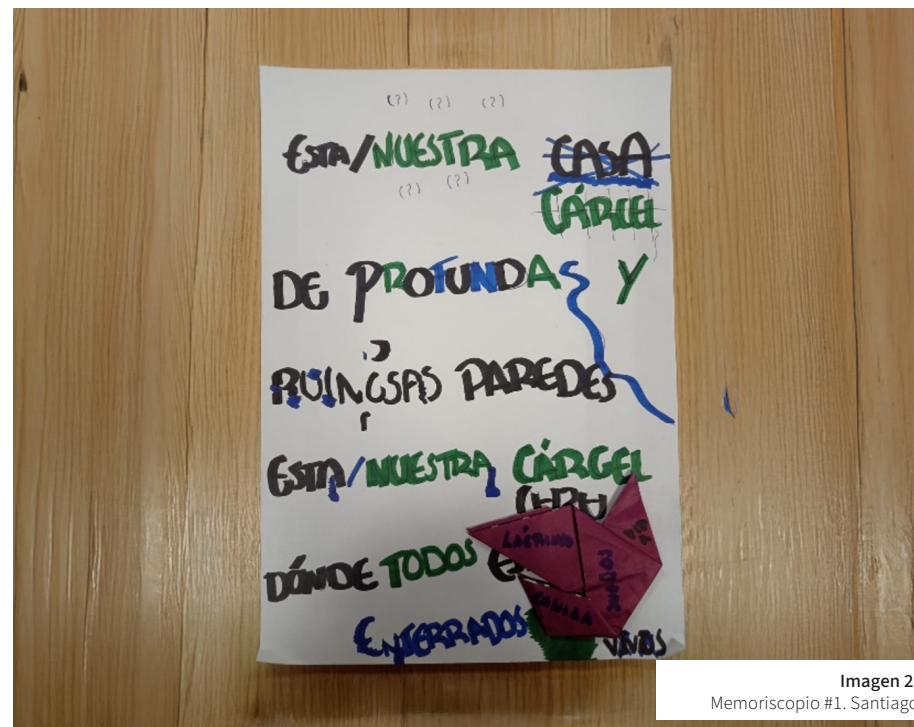
En este segundo momento, estaré fijando la atención en las narrativas visuales y escriturales presentes en los memoriscopios de este primer taller. La experiencia estética, analizada desde una perspectiva como la de Katya Mandoki (2006), permite encontrar en los memoriscopios una suerte de cotidianidad. La experiencia estética de Mandoki (2006) me permitió ver los memoriscopios desde una experiencia cotidiana, pero que conecta con la profundidad significativa de las narrativas sobre el conflicto armado, pues mediante los objetos, el espacio y el tiempo en el que nos encontrábamos, las y los creadores atendieron a relacionar sus memorias con el memoriscopio. Los elementos tomados para la realización de cada memoriscopio desplegaron en las y los estudiantes una potencia creadora desde el análisis de su entorno y la relación con sus experiencias visuales y escritas, pues, en este primer taller, fue evidente una metáfora: cuando las palabras se vuelven imágenes y cuando las imágenes se vuelven palabras.

Las ruinas que transmite el poema de Carranza son un elemento simbólico de la destrucción provocada por el conflicto armado en Colombia; de esta misma manera, las y los estudiantes captaron como ruinas la desconstrucción del poema, “destruyeron” la linealidad del poema



para reconstruir en palabras su definición de memoria. Todas las creaciones hicieron uso de la palabra y de la imagen para consolidar el memoriscopeo; frente a este camino que nos propusieron las y los creadores, se nos permite transitar entre la relación simbólica de elementos muy precisos, como el agua, la ausencia, el campo, la casa, la palabra, y sus memorias sobre el conflicto armado.

Para dar inicio al análisis, agrupé los memoriscopeos por algunos factores de similitud en las narrativas visuales y escriturales. Cabe aclarar que, de los catorce memoriscopeos creados en el primer taller, se escogieron doce debido a que los otros no fueron terminados. Para comenzar tenemos el memoriscopeo #1 de Ángela (imagen 1) y el memoriscopeo #1 de Santiago (imagen 2), del cual, solo conservamos esa fotografía.



En el memoriscopeo de Ángela, llama mi atención cómo en dos momentos cambia la palabra por unas representaciones visuales. Primero, la palabra pájaros por su representación visual; segundo, cuando realiza el mismo ejercicio con la palabra ventanas. Como se mencionó antes, los elementos visuales representan todo un lenguaje: un lenguaje visual (Acaso, 2007), y este conlleva a que quien ve, el interlocutor, pueda brindar significados propios a los elementos presentes en esta narrativa visual. El uso de estos elementos puede ampliar el significado del texto de Ángela, al menos en esos dos elementos. Sin embargo, hay otros cuatro elementos visuales que están acompañados de la palabra correspondiente: primero, “viento” que Ángela acompañó con un dibujo en colores; segundo, “recuerdos” que está acompañado de un globo de diálogo lleno de cuadros de colores, los cuales pueden simbolizar aquellos recuerdos que tiene una persona, no todos son iguales, por ellos no todos son del mismo color; tercero, “cantan” que Ángela decidió acompañar de una nota musical; y cuarto, “consuelo”

que está acompañado de un abrazo entre dos sujetos. Si bien Ángela pudo haber tomado la decisión de usar un elemento, usó los dos, simbolizando de ambas maneras su narrativa y brindando una posibilidad estética entre su experiencia hecha elemento visual en su memoriscopio y las posibles lecturas que de estos elementos se hagan (Mandoki, 2006).

Ángela decidió tomar la segunda estrofa del poema, lo resaltado son las partes que ella decidió quitar del poema original, así:

*A menudo silban **balas** o es tal vez el viento
que silba a través del **techo desfondado**.
En esta casa los vivos **duermen con los muertos**,
imitan sus costumbres, repiten sus gestos
y cuando cantan, **cantan sus fracasos**.*

Ángela, revierte la narrativa del poema, quitando aquellos elementos que, quizás, catalogó como dolorosas o negativas, en esa valoración de aspectos, ella presenta una transformación. Los recuerdos que conservamos del conflicto han creado unas heridas latentes en la memoria colectiva, pues estos contextos de violencia lastiman los sistemas simbólicos que identifican a las personas, a los grupos y a la cotidianidad (Acosta, 2020). La reconstrucción de la memoria del conflicto armado nos permite resignificar los sucesos del presente (Vázquez, 2001), dando un consuelo al dolor que nos ha dejado y creando caminos y cantos que aviven los recuerdos con los cuales sigamos caminando hacia el futuro.

El memoriscopio de Santiago está basada en la toma, deconstrucción y reorganización de unas líneas del poema. El primer verso:

Esta casa de espesas paredes coloniales

Y el último verso del poema original:

En esta casa todos estamos enterrados vivos.

Las palabras que incluye Santiago, como, por ejemplo: nuestra, cárcel, profundas, ruidosas o ruinosas, son parte de la deconstrucción y re significación del poema. Es relevante mencionar el cambio de sentido que da a la casa y la convierte en cárcel, como si quisiera simbolizar la falta de libertad que contrasta con el final: “*la cárcel donde todos estamos enterrados vivos*”.

La narrativa visual de Santiago comienza en la disposición, los colores y las formas que tienen las letras. El texto de Santiago está escrito en letras mayúsculas, como haciendo un énfasis en las palabras. En la primera aparición de la palabra “cárcel”, Santiago dibuja unas rejas sobre la palabra, esto vuelve a traer a colación el sentido de encierro, falta de libertad. Visualmente este detalle contrasta con los signos de interrogación que se encuentran debajo de la palabra “nuestra”, se cuestiona Santiago ¿qué tan nuestra es esta casa/cárcel? En la palabra “profundas” hay una variación de colores, pero resalta más un alargamiento en la finalización de la letra “S”, como si con alargar este elemento, se entendiera más la profundidad de la que él nos quiere hablar. Para la tercera línea, encontramos las palabras: “Ruinosas” y “Ruidosas”, este elemento visual es interesante, pues la escritura de la palabra es temblorosa, como si estuviera afectada por el ruido; además, la letra “N” parece haber perdido uno de sus componentes y aparece una letra “D” arriba, dispuesta a sustituir esa “N” justo cuando termine de caer.

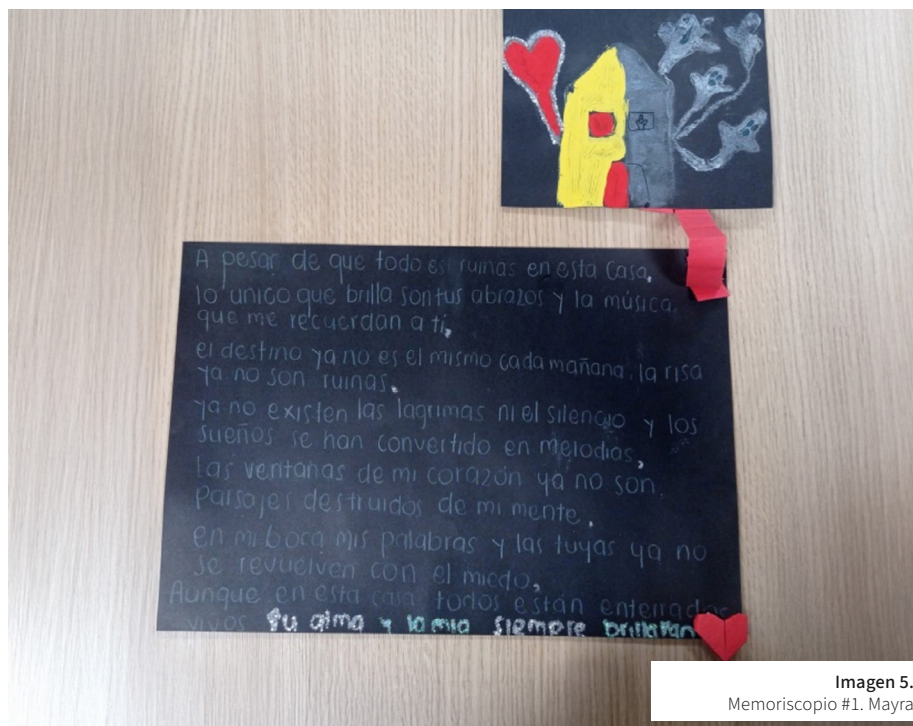
La escritura expandida de Santiago en el memoriscopio 1 invita todo el tiempo al interlocutor a cuestionarse si la “cárcel” de la que habla es “nuestra” o es “esta”, como si no nos



perteneciera. Un elemento visual sobre sale de la bidimensionalidad del papel y las letras: un pájaro de origami. El memoriscopio de Santiago, ejemplifica lo que se mencionó en el marco teórico: las letras se hacen imágenes cuando representan visualmente más allá de su significado literal. Este dispositivo estético habla con el interlocutor para cuestionarlo sobre la pertenencia de su “casa/cárcel” y sobre su libertad misma. María Mercedes Carranza alude con su poema a la casa como metáfora del país, metáfora que Santiago vuelve en cárcel. Pero sea país, cárcel o casa, todas mantienen la sentencia: todos estamos enterrados vivos.

Continuando con el análisis de los memoriscopios creados en el primer taller y siguiendo el análisis por similitud en algunas representaciones inmersas en las narrativas visuales y escriturales, conversé después con los memoriscopios de Cristian G. (imagen 3), el de María José (imagen 4) y el del Mayra (imagen 5).





Para su memoriscopio, Cristian G. tomó los último cuatro versos del poema original, pero más allá de simplemente decir que los tomó, él creó con estos versos un nuevo texto, generó un impacto al interlocutor, pues su expansión del poema, con menos palabras, abrió un mensaje contundente.

La narrativa escritural da paso y se conjuga en una narrativa visual más amplia que pareciera ilustrar las palabras seleccionadas por Cristian. El contorno de su memoriscopio, hecho con un papel estampado, papel origami, hace las veces de marco de un retrato con una forma de rostro humano. El fondo, de un color negro, le da una profundidad interminable al retrato que ocupa la mayor cantidad de espacio del recuadro del memoriscopio. La oscuridad combina con la selección de los colores en el rostro, los cuales exaltan la figura. Una mitad del rostro, realizada con pintura roja, con pinceladas visibles entre los trazos y huellas que deja el pincel

y la pintura a su paso nos esbozan un ojo, de color negro, y tan profundo como el fondo del recuadro. La otra mitad del rostro, dibujada y coloreada en blanco nos presenta un ojo paralelo al otro. En el centro del rostro, se dibuja una nariz apenas diferenciable.

Esta representación visual, en mi percepción, juega un papel decisivo en la narrativa visual, pues parece que ilustra las palabras “carne y ceniza” una parte sólida y una parte casi por desaparecer entre la profundidad, la oscuridad y el tiempo. La disposición de las palabras que escogió Cristian G., pertenecientes a la última estrofa del poema original, están ubicadas justo donde debería ir la boca del rostro, incluso, la palabra que resalta con pintura roja “Palabras” pareciera ser la boca de este rostro. Este elemento visual juega metafóricamente con la boca, las palabras y el miedo, quizás, presente también en este memoriscopio.

María José, por su parte, en su memoriscopio 1, usó la primera estrofa completa del poema original para crear su propia narración, a la cual le hizo algunos ajustes, como, por ejemplo, cambiar la palabra decimonónico por “brillante”; cambió la expresión “se viene abajo” por “está quebrándose” y finalmente agregó una última frase: “como si la casa no se les viniera encima”. Los sustanciales cambios crean un mensaje que interlocuta e interpela a quien lee: “¿acaso no ve que la casa se le está viniendo encima?” Al leer el texto tuve esa sensación de ser cuestionado por la última frase. La expresión “quebrándose” también genera un eco que deviene en la narrativa visual del memoriscopio, pero que, en esencia, y como palabra, cambia el sentido literal de ya estar derribada, como propone el poema original, a estar continuamente quebrándose: sigue y sigue lastimada esta casa que llamamos patria.

Como mencioné, esta escritura expandida usa la palabra “quebrándose” y esta misma, deviene en la narrativa visual del memoriscopio. Al igual que Cristian, María José usa un fondo

de color negro que le da una gran profundidad y vemos una casa que parece flotar en esta oscuridad. La casa, con un frente muy colorido y recortada en papel origami estampado con elementos florales, se conjuga con unas líneas aguamarinas que hacen las veces de balcones y rejas de una ventana; además, vemos una colorida y floreada puerta en tonos rojos y naranjas. Sin embargo, el costado de la casa ya no tiene la misma luminosidad. Entre formas que parecen irse desdibujando del papel, se alcanza a ver el esbozo de una puerta, una ventana y unos quiebres en las paredes; unas líneas que son grietas en esta casa que María José nos dice: está “quebrándose”. El detalle de este costado de la casa, sin embargo, nos ayuda a darle un tono tridimensional a la casa, pasamos de ver solamente un frente, a ver una profundidad gracias al ángulo usado para la cara lateral. Ser el interlocutor de esta casa tiene un doble sentido: la casa que queremos ver, esa casa donde todo está bien, organizado, abunda el color y con el color las miradas positivas; pero implica también un sentido que dejamos de lado, que se trata de ocultar o de no ver mucho; allá donde están los problemas, las ruinas, lo negativo, lo que ha dolido y no se ha solucionado; las heridas que perpetúan la caída de la casa, de la patria, del país y de su historia.

Finalmente, la escritura expandida de Mayra presente en su memoriscopio 1, como lo hemos visto en los otros memoriscopios, tiene una particularidad y es la expansión del texto a través del uso de varias palabras propias. Si bien, no es posible identificar una sola estrofa que haya sido usada para la creación de este texto, hay una relación léxica, entre las palabras, pero la semántica, su significado, cambia bastante. En el memoriscopio de Mayra florece lo que Leonor Arfuch (2007) ha llamado un espacio de escritura más personal, una escritura autobiográfica que parte de su experiencia. El uso de pronombres posesivos y adjetivos posesivos sitúan la existencia de un otro, es en la presencia del otro que toma sentido mi propia humanidad (Mèlich, 2001).

Traer a colación en su memoriscopio a un otro que se hace tan presente, al cual Mayra recuerda en sus abrazos y su música, pero además mantiene vivo, pues como ella lo dice “*tu alma y la mía siempre brillarán*”, nos ejemplifica tres elementos fundamentales en esta investigación: primero, la evocación del otro a través del discurso, lo cual posiciona la polifonía de las voces (Bajtín, 1999), pues la presencia misma del otro despertado en la propia narración, muestra la conexión constante entre individuos que se recuerdan y habitan la identidad narrativa de los individuos con los que tejemos experiencia (Ricoeur, 2006); segundo, la constante variación temporal que tenemos al recordar entre el pasado y el presente para construir y resignificar futuros (Vásquez, 2001). Mayra recuerda a otro a través de sus abrazos y la música, desde su presente, sin embargo, sabe y menciona que las palabras de otro y las suyas ya no se revuelven con el miedo, y a pesar de que todos están enterrados vivos, sus recuerdos posibilitan que en un futuro su alma y la del otro, que es recordado, siempre vayan a brillar; en tercer y último lugar, recordemos lo que ya se había mencionado sobre la relación establecida por Ricoeur (2006) cuando propone que la identidad personal se configura a través de una interacción dialéctica entre la *ipseidad* y la alteridad. En otras palabras, sostiene que la identidad de una persona no solo se basa en cómo se identifica a sí misma, sino que también depende de su relación con los demás y de la habilidad para verse a sí mismo desde el punto de vista de otra persona y viceversa; verse en otro a través de los recuerdos es también significar los propios sentidos del recuerdo personal Ricoeur (2006).

Ahora bien, respecto a la narrativa visual que conlleva el memoriscopio de Mayra, al igual que en los memoriscopios de Cristian y María José, la predilección de un fondo oscuro apenas iluminado por unos detalles visuales o escritos que resaltan sobre ese fondo oscuro interminable que ya he mencionado. En este memoriscopio, sin embargo, encontramos dos objetos que sobresalen del marco de la escritura: un corazón hecho en origami en la esquina inferior

derecha, como cerrando el texto, y un recuadro flotante, unido a la escritura apenas por una tira de papel rojo. Este recuadro nos muestra la representación visual de una casa partida en dos: por un lado, una casa de color amarillo, con una puerta y ventana rojas; de esta casa, amarilla quizás para exaltar la luz del recuerdo, brota un gran corazón rojo iluminado por un contorno de escarcha plateada, nuevamente, quizás para demostrar la luminosidad; sin embargo, el lado derecho de la casa nos hace transitar hacia un lugar más sombrío. Ya sin luz, en este lugar de la casa predomina el desvanecido color blanco, el cual da la sensación de ir apareciendo y desapareciendo lentamente; de este lado de la casa brotan unas figuras fantasmales que transitan en el espacio estático del recuadro. El contraste entre un lado y otro los interpreté como aquello que fue presente y ahora es ausente, como aquellos “fantasmas” que nos acompañan y aunque no son cosas tangibles, permanecen ahí, van y vienen, pero siempre habitan entre nosotros, algo así como las memorias.

En este caso, el elemento que hila estos tres memoriscopios, el de Mayra, Cristian G. y María José, es la presencia de representaciones “fantasmales”. “Los fantasmas son entendidos en psicoanálisis como apariciones en el consciente, inconsciente y preconscious de imágenes relacionadas con acontecimientos que tienen una carga afectiva singular” (Acosta, 2020, p. 181). Esta representación de fantasmas o de elementos que dentro de las narraciones visuales y escriturales de los estudiantes parece divagar entre lo tangible y lo intangible, lo real y lo irreal, lo pasado y lo presente, me permite una reflexión sobre el tiempo de la memoria. Nietzsche (2003) plantea que el pasado, para las personas, representa un peso que se carga hasta su muerte. El pasado del que hacemos memoria, los sucesos que recordamos con puntualidad, transitan entre el tiempo presente como un fantasma, que se manifiesta a veces para evocar ese pasado que se hace más grande conforme el presente va quedando atrás (Acosta, 2020).

“Un país poblado por vivos que conviven con fantasmas es una tierra poblada de pasado, que busca reivindicar en el presente la memoria como un acto de dignidad y justicia” (Acosta, 2020, p. 182). En Colombia, el conflicto armado ha provocado una inacabada cuenta de fantasmas. Por una parte, fantasmas de sucesos que han marcado la historia del país y, con ella, la historia de familias y sociedades que se han visto atravesadas por las balas de los fusiles que atraviesan el tiempo e impactan constantemente nuestros recuerdos en el presente. Estos fantasmas son tan presentes porque han sacudido el sentimiento de un país herido por la violencia desmedida; las heridas siguen tan abiertas como las grietas en el memoriscopio de María José, son heridas que nos siguen “quebrando” y que vemos con una mirada perdida y vacía por el dolor como el rostro que nos presenta Cristian. Además, el conflicto armado en Colombia ha dejado miles de fantasmas de personas, tanto desaparecidas, como asesinadas y secuestradas. Estas muestras de violencia contra la humanidad son la consecución de maltratar continua y contundentemente a las personas para convertirlas en fantasmas, anulando su paso por el mundo (Arendt, 2011).

“Recordar a quien está ausente es además una de las pocas formas de mantenerle presente, de mantenerle vivo, de ahí el lema: ‘si los olvidamos, se mueren’” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p. 330). Como se mencionó en la introducción del análisis de este primer taller, los memoriscopios iban guiados por una pregunta ¿qué es la memoria? Estos tres memoriscopios a través de la relación simbólica que establecen con los elementos fantasmales, me permitieron entender la memoria como acto de presencia de una realidad no dicha del pasado, la cual se hace presente cuando mencionamos a los “fantasmas” del pasado que vienen a discutir y replantear, ese tiempo del que vienen, para crear senderos en el presente hacia el futuro y resignificar nuestro porvenir.

Continuando con la lógica propuesta para el análisis de los memoriscopios, presento ahora cuatro memoriscopios dados durante este primer taller:





En la escritura expandida que nos presenta Luisa, podemos ver uno de los pocos memoriscopios que hace uso del poema completo para expandir y encontrar espacio para combinar el poema con una nueva forma de reescribirlo. Luisa nos sumerge con su memoriscopio en una experiencia contada, hecha letras y sentimientos. Ver sus letras mezcladas con los recortes del poema original, es sentir sus huellas caminando por entre las letras de Carranza.

El texto que germina entre los espacios que abrió Luisa al separar los versos del poema *La patria* nos permite transitar por sus emociones frente su visión de la patria. Situado en la segunda línea, donde Luisa menciona: “*La vida ha sido dura con ella*” ya demuestra un sentimiento de solidaridad, de comprensión con una situación, la cual, se complementa cuando seguimos con la lectura; nos topamos con la visión de Luisa frente a la forma en la que las personas “*ignoran*” esta casa que se viene abajo. Sus sensaciones y sentimientos frente a la



patria son “*confusos y nada es lo que parece*”, es sus propias palabras. Las emociones y percepciones avanzan hasta la comprensión que Luisa manifiesta sobre los vivos que viven con los muertos y los muertos que viven con los vivos, ella dice que “*no se sienten fracasados, solo defraudados*”, como si la patria debiera algo a las personas, un sin sabor de que algo ha faltado.

Este sentimiento, ese sin sabor, esa nostalgia por lo que “no ha sido” continua en las líneas finales: “*En esta casa todos estamos encerrados vivos, llenos de recuerdos, penas y dolor y hasta un poco de rencor por todo lo que se nos arrebató*”. La percepción es ahora más clara, hay algo que se nos arrebató, además, Luisa ahora se hace parte de lo que antes eran solo personas, “*se nos arrebató*” a todos y en pasado. Sin embargo, dentro de este dolor manifestado en sus letras, hay una esperanza, pues: “*esta ruina se muestra hermosa a los ojos de los que ven más allá de esta y acoge a aquellos que sienten su dolor*”.

Respecto a la narrativa visual creada por Luisa, vemos un fondo que ya no es negro, es color rosa, el cual combina con unos trazos hechos con escarcha morada. Luisa desarma la linealidad que conlleva el poema impreso, para convertir los versos en fragmentos con los cuales construir su propio relato, su propia visión de patria. Nos brinda un camino por el cual transitar entre sus palabras y las del poema, uniendo y mezclando escritura de su mano, que rodea con escarcha morada, y letras impresas en papel blanco. La escarcha parece proteger las palabras de Luisa, mientras se anda por el camino de su lectura.

El siguiente memoriscopio de esta agrupación de análisis es el memoriscopio de Bresleny, que nos presentó el siguiente texto, del cual dejó la transcripción, pues algunas partes resultan un poco ilegibles:

*En esta casa de espesas paredes coloniales las cuales cuentan historias
y un patio de azulejos muy decimonónico belleza que perdura
hace varios siglos que se viene abajo. El tiempo es ineludible
Como si nada las personas van y vienen hechos que no cambian
Por las habitaciones en ruina, lugares [ilegible]
hacen el amor, bailan, escriben cartas [ilegible] efímera
A menudo silban balas o es tal vez el viento (Sonidos y melodías momentáneas)
que silba a través del techo desfondado
En esta casa los vivos duermen con los muertos (sentir su ausencia)
Imitan sus costumbres, repiten sus gestos (preciosa herencia y legados)
y cuando cantan, cantan sus fracasos*

*Todo es ruina en esta casa (el tiempo pasa muy rápido)
están en ruina el abrazo y la música, (invaluables)
el destino, cada mañana, la risa son ruina; (rutina)
las lágrimas, el silencio, los sueños. (Nos mantienen despiertos)
Las ventanas muestran paisajes destruidos, (cambios)
carne y ceniza se confunden en las caras, (experiencias)
en las bocas las palabras se revuelven con miedo. (nuestro interior grita)
En esta casa todos estamos enterrados vivos. (a donde nos ha llevado la vida)*

Con una esencia que, en mi percepción, es muy similar al trabajo realizado por Luisa, Bresleny nos presenta la deconstrucción del texto para darnos la entrada a lo que pareciera una conversación entre el poema y ella. Cuando se entra a caminar con la mirada por los pasillos de este texto, vamos entre las letras impresas del poema original y la caligrafía propia de

Bresleny; los textos que dentro de la transcripción se encuentran en “negrilla”, paréntesis o corchetes, son aquellos escritos por Bresleny. Sus palabras se combinan con los del poema para llevarnos por lo que, al parecer, va interpretando Bresleny de cada verso. Esta interpretación pasa por un acto de lectura que interpela a Bresleny en el poema, pues como asegura Guzmán (2023), las lecturas nos cuestionan, nos hablan, nos afectan y de allí parten las lecturas personales que determinan y crean nuevos significados. La escritura de Bresleny se ve mediada por aquello que despierta el poema, por aquello que las palabras de Carranza socava en Bresleny para que ella sienta que cada verso punza por una respuesta de ella.

Por otra parte, la narrativa visual en la que nos sumerge Bresleny es muy acorde a lo que transmite escrituralmente. Es curiosa la variación de la escritura de Bresleny: en una primera estrofa, vemos cómo empieza respondiendo sobre un papel tan blanco como el del poema, poco a poco, su escritura empieza a verse cubierta por una capa blanca que dificulta la lectura de sus letras, tanto así, que en las dos últimas anotaciones que hace a los versos del poema, es imposible leer algunas letras, como si la oscuridad del fondo fuese absorbiendo las letras y dejándolas perder en la infinitud de la oscuridad del fondo, como cuando el olvido llega a nuestras memorias, ese olvido a veces impuesto por otras narrativas que se muestran como superiores antes la narrativa personal; en la segunda estrofa, la escritura regresa en una tinta de color café sobre un fondo blanco y entre corchetes; y, finalmente, en la última estrofa, la escritura reaparece, esta vez en lápiz y entre paréntesis, como simbolizando lo fácil que podrían borrarse también. Esta narrativa visual reposa, como mencioné, sobre un fondo negro que, además de las palabras, se ve cargada de hojas, gotas y líneas que simbolizan vientos que se entrelazan en las fragmentadas líneas del texto.

Para el siguiente memoriscopio, creado por Yulieth, su narrativa escritural es la construcción de un nuevo texto que nos recuerda algunas palabras de *La patria* sin olvidar la esencia del poema, pero situándonos en un nuevo tejido de palabras. Aunque sustancial, el texto que presenta Yulieth nos lleva y nos trae entre el pasado y el presente. Desde un principio, con su texto, Yulieth nos enuncia la pluralidad de su escritura, los personajes de esta narración son un plural que “*van y vienen por las habitaciones coloniales, que hace siglos se vienen abajo estando en ruinas*”. Estas personas divagan por unas habitaciones que son puertas al pasado, pues, por su descripción, “*hace siglos se vienen abajo estando en ruinas*” nos hace comprender que son lugares con siglos de existencia, pero no solo existen, además, son caracterizados por estar en ruinas y venirse abajo; Yulieth juega con el poema de Carranza para ya no limitar la decadencia a un solo lugar, que en el poema original es la patria, sino que lo expande para hablar de la especificidad: quizás, todas las habitaciones de la patria son las que se vienen abajo.

Las personas, además: “*bailan, lloran, ríen, escriben cartas, cantan sus fracasos, repiten vivencias incluso en silencio y soñando*”. Estas personas viven entre el vaivén de la cotidianidad donde disfrutan y lamentan, pero igual repiten sus vivencias, aunque esto último lo percibo como una alegoría a hacer memoria. Las personas de las que nos habla Yulieth viven entre la melancolía de un lugar antiguo y que se viene abajo; entre risas, bailes y cantos viven y lloran, repitiéndose sus vivencias para que otros recuerden y nutran los recuerdos desde sus miradas o, incluso, para que quienes no estuvieron presentes en esa vivencia reconstruyan la memoria de ese pasado reciente.

En cuanto a la narrativa visual que nos presenta Yulieth, el texto flota sobre un fondo de papel origami color naranja claro con motivos florales que se mezcla con la selección de colores

que ella dio a los marcadores con los que escribió algunas palabras. Aunque no hay demasiados detalles adicionales como dibujos, figuras u otras representaciones gráficas, al igual que los memoriscopios de Luisa y Bresleny, el memoriscopio de Yulieth representa cómo las palabras son también narrativa visual, pues la disposición de las palabras en el espacio, su tamaño y color pasan por una planeación que enfoca la mirada e interlocuta con quien ve y lee, a su vez letras y formas sobre el papel.

Para finalizar esta agrupación de memoriscopios, presento el memoriscopio #1 de Laura, Imagen 9, del cual ya habíamos hablado respecto a un primer análisis de lo dicho durante el taller. Laura nos ofrece un texto en pasado. Al leer las líneas que recortó del poema original, la mayoría de verbos fueron cambiados al pasado. Este texto en pasado, si bien podría no representar muchos cambios en la unidad significativa del poema, si se mira de fondo la semántica del texto varía, ya no hablamos de unos hechos progresivos en el presente sino terminados en el pasado; por ejemplo, ya no hablamos de una casa que se viene abajo sino de una que ya se vino abajo; no hablamos de las balas que silban, sino de las que silbaban; en esta casa ya no estamos todos enterrados vivos, sino que estuvimos enterrados vivos.

La variación temporal que da Laura a su desconstrucción del poema nos cuestiona por el tiempo y su variación frente a lo que se narra y se recuerda. La memoria se hace en el presente para recuperar fragmentos del pasado, pero si la memoria se recuerda en pasado ¿no estaría-

mos posicionándonos en el pasado cuando recordamos? Estaríamos viajando literalmente al pasado. Las repercusiones que puede tener el pasado en el presente por la variación del uso de la palabra pueden ser considerables, pues enunciarlos en el pasado es anclarnos allí, pero recordar y hablar en presente desde el pasado nos permite reconstruir y resignificar aquello que sucedió.

La narrativa visual de este memoriscopio, nos muestra una gama de colores que, leídas en orden textual, junto a la escritura, pasan de los claro a lo oscuro, desde el blanco, pasando por el rosa, el naranja y el rojo, hasta convertirse en negro. Recordemos que esta repercusión del color tiene que ver con un suceso traumático en la memoria de Laura y que ya tocamos en el análisis de su narración oral. Ahora bien, analizando esta disposición del papel y del color, pretendiendo no conocer el relato de Laura, es igualmente importante reconocer la intención de la variación, no ajena ni inocente, pues dentro del lenguaje visual que carga a los memoriscopios, como dispositivo estético, todo va sumando para la transmisión de un mensaje que un interlocutor pueda posteriormente significar con sus propias visiones. Además, otro elemento dentro del fondo del papel es curioso. Vemos que, entre blanco, rosa y naranja, el paso se da por un corte ondulado que da la sensación de onda, incluso, de un movimiento suave, pero el paso del color rojo al negro está rasgado, no hay orden en el corte, hay un paso brusco de colores que nos llevan al fondo o al final del papel donde predomina la oscuridad del color negro y en las sombras se termina el memoriscopio: *“En esta casa todos estuvimos enterrados vivos”*.

Para finalizar el análisis de este primer taller, ahora comparto los memoriscopios creados por Cristian A., Andrea y Mafe:





Imagen 12.
Memoriscopio #1. Mafe

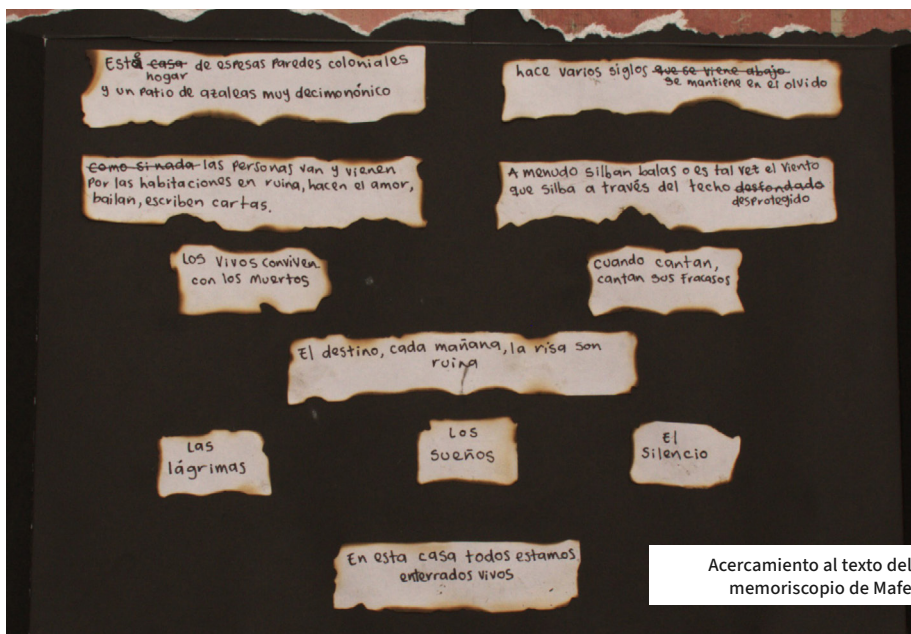
Para comenzar con la escritura expandida de Cristian A, imagen 10, presento la transcripción, pues los dobleces del papel dificultan la lectura:

En esta casa de densas paredes coloniales

*hay un patio de azuleos muy arraigado
hace varios siglos que se viene abajo
como si nada las personas van y vienen
por las habitaciones en ruina, pero
hacen el amor, bailan, escriben cartas. Sin darse cuenta
Todo es ruina en esta casa
Están en ruina el abrazo y la música
El destino, el mañana, la risa son ruina;
Las lágrimas, el silencio y los sueños.*

En esta narrativa escritural creada por Cristian A., podemos ver casi que todas las palabras tomadas del poema original, sin embargo, se puede ver alterado el orden natural de los versos. Aunque en su narrativa, Cristian A. nos propone la ruina, el texto hace brotar entre estas ruinas a las personas que van y vienen, las que recorren el espacio y sin darse cuenta de la ruina, continúan, no importa qué tanto se venga abajo el patio de azuleos o la casa de densas paredes coloniales, las personas continúan. A diferencia de otros textos, donde hemos podido ver la inclusión de los y las autoras en este grupo que llaman “personas”, Cristian A. no se incluye en este grupo, navega entre las palabras viendo a las demás y describiendo.

El memoriscopio que presenta Cristian A. más allá de su narrativa escritural, presenta un potente ejercicio visual. El lenguaje visual presente en el memoriscopio de Cristian es seductor



Acercamiento al texto del
memoriscopio de Mafe

ante la mirada. Desde los colores, las formas, las rasgadas hasta las figuras, se mezclan y llaman al interlocutor a interactuar con este dispositivo. Para iniciar, como se puede presenciar en la imagen 10, Cristian A. propone su escritura en los pliegues de un papel origami estampado con motivos coloridos que se asemejan a las baldosas antiguas. Esta inundación de colores y formas a la mirada, más los pliegues del papel dan la sensación de presenciar una escalera, como si fuésemos bajando por ella mientras algo se nos cuenta. Al final de la escalera, encontramos un recorte ondulado de papel con diferentes tonalidades de azul que, a mi parecer, simboliza agua. Extrañamente después de este elemento no encontramos más escritura, como si el agua se la hubiera llevado. Este trazo de papel azul se extiende y se despliega por el borde inferior derecho del memoriscopio y da la sensación de presenciar un río. Cristian A. nos lleva de las escaleras de su relato, a un río que se hace grande, desbordando las escaleras y una rasgadura en un papel de color negro que hace las veces de fondo de las escaleras.

Sobre el río se posiciona una gran flor roja con detalles verdes y blancos; esta flor, hecha en origami, sobre sale también de la bidimensionalidad del papel y da la sensación de ir flotando sobre el papel azul del río. Los elementos visuales saltan del papel gracias al manejo que Cristian A. decide darles, convirtiendo las hojas planas en elementos tridimensionales que esbozan sensaciones a la vista.

En la narrativa expandida de Andrea, es posible encontrar la hoja del poema original que les compartí. A diferencia del resto de ejercicios de creación hasta este momento vistos, Andrea decidió no separar ni recortar las palabras, al contrario, hay un ejercicio de tachado y re escritura sobre las mismas, creando unas grietas en la continuidad típica de la composición de las

páginas cuando se lee un poema. Su escritura expandida rompe el relato de María Mercedes Carranza y entre las rupturas que trae el tachar surge la narrativa de Andrea, quien usa el color morado, tanto para tachar, como para escribir y también para crear una flor, dicho en palabras de ella misma, porque para ella *“la línea morada que está entre ellas, simboliza la muerte, porque el morado es el color de la muerte”*. Su explicación y su relato están cargados de mortalidad, de aquello que carece de vida y que se ha perdido entre el silencio, su primera “estrofa”, si aún en su escritura podemos hablar de estrofas, es una abre bocas este sentido creado por Andrea: *“Esta tumba de espesas paredes tiene un patio de azulejos poco silenciosos que brotan desde abajo. Las personas no van ni vienen por las flores en ruina, sus cuerpos ya no hacen el amor, no bailan, no escriben cartas”*. Todo en la construcción de Andrea va abandonando la vida, pero mientras eso sucede *“cantan, cantan, cantan”*. En el silencio que conlleva hablar del olvido, refiriéndonos a la memoria, siempre hay vestigios de aquello que sucedió, la memoria siempre se encarga de dejar algunas huellas o ruinas, como lo nombré antes, para que el recuerdo vuelva a interrumpir futuros presentes.

Andrea, al igual que Cristian A., hizo uso del papel origami que, a través de su estampado, recuerda las baldosas del piso de casas más antiguas. Este elemento que relaciona sus memorias nos recuerda que los objetos hacen parte de nuestra narrativa y de unas memorias colectivas enlazadas mediante situaciones, eventos, elementos o lugares similares (Arfuch, 2013). Sin embargo, en el memoriscopio de Andrea, este papel no fue cortado o doblado con la misma precisión y cuidado que en el memoriscopio de Cristian, al contrario, son pedazos de recortes superpuestos, terminados en puntas irregulares y que exceden los límites de la hoja del poema, son estos recortes partes del pasado que recuerda Andrea representados en baldosas que evocan las ruinas entre las que la muerte se pasea y canta, canta y canta...

Para finalizar, presento el memoriscopio de Mafe, quien mediante su escritura expandida también nos presenta una alusión a la ruina. La creación de Mafe nos dispone a una acción como interlocutores del memoriscopio, pues su dispositivo requiere de la apertura de dos elementos, como si de unas ventanas o puertas se tratase. Esta acción se enmarca, además, entre un marco de papel origami rasgado, despedazado e irregular, como preludio a lo que nos espera al interior de las solapas negras. Al abrir la creación, nos encontramos con fragmentos de papel cuyos bordes han sido consumidos por el fuego. Esta acción, evidentemente premeditada la entiendo como una traducción de Mafe hacia la destrucción, ruina y desolación que acompañan las letras de María Mercedes Carranza, poco alteradas por Mafe en su textualidad, pero altamente alteradas en su visualidad. La separación de fragmentos realizada por Mafe nos recuerda que todo esto, las palabras, en algún momento hizo parte del mismo poema, pero ahora ya no, son fragmentos que se pueden leer de derecha a izquierda, de abajo arriba, de arriba abajo o, si se prefiere, sin un orden aparente, como el desorden que trae consigo la violencia, la confusión que deja el dolor y las ruinas que deja a su paso el conflicto. Sin embargo, estas ruinas se mantienen, flotan entre el fondo negro, que nos propone Mafe, sin perderse, flotan allí para que alguien, un interlocutor del memoriscopio, transite por estas ruinas que son y serán recuerdos de un pasado en destrucción, pero siempre inclinado a que alguien lo pueda recordar.

Tras una larga charla que tuve con las creaciones de este primer taller, las memorias que me quedaron de ese día y las relaciones que comencé a tejer entre las personas que participaron y sus narrativas, llegué a unas reflexiones que comparto ahora. En esta agrupación de análisis de memoriscopios, donde predominó la escritura como factor visual y narrativo, llamaron mi atención tres aspectos fundamentales: primero, las posibilidades visuales de la escritura;

segundo, el dolor y la esperanza al hacer memoria; tercero, un concepto de memoria que emerge de las ruinas.

Para desglosar estos puntos, en el mismo orden mencionado, comencé planteándome las grandes posibilidades de la escritura en la visualidad. De acuerdo con Juan Villoro quien en una entrevista dijo “Creo que la literatura es un arte visual” (Villoro, 2012, p. 5), me he ido convenciendo que las letras hacen parte no simplemente de un lenguaje verbal, sino que van más allá, seduciendo las miradas para producir imágenes mentales que son las que realmente crean mensaje, interlocutan con el pensamiento de las personas y crean escenarios, personas y diálogos diversos. “Las letras entran a la mente para transfigurarse en paisajes, tormentas de nieve, campos de batalla, escenas de amor. Y en ese sentido yo creo que la literatura tiene un poderío visual muy grande” (Villoro, 2012, p. 5).

El lenguaje de las palabras escritas transmite ideas, las cuales terminan por convertirse en imágenes mentales que siempre van cargadas de una intención, por eso se elige decir esto y no aquello; sin embargo, algo se opone a esa intencionalidad mal formada de la narrativa tradicional, el lenguaje abstracto (Carrión, 1974) transita entre ese lenguaje que busca intencionarse e interpretarse de una sola forma y abre las posibilidades de la palabra a la visualidad que cada quien quiera dar. Con lo anterior, también nos vamos a la forma, a la estructura que las palabras han sido condenadas para ser comprendidas de izquierda a derecha y de arriba abajo, con tamaño uniforme y fuente semejante. En las posibilidades visuales de la palabra, son estas últimas un elemento variable que se vuelve manifestación del lenguaje y con ella la linealidad se aparta, pues una palabra es ausente y presente, como cuando las palabras en los memoriscopios desaparecían para dar lugar al significado que el lector le quiera dar.

En segundo lugar, hablé del dolor y la esperanza al hacer memoria. En estos memoriscopios estuvo presente la emocionalidad y percepción de quien se cuestiona por lo que recuerda. Con este punto me refiero al dolor que hacer memoria sobre el conflicto armado puede conllevar. No es un secreto que la violencia producida de múltiples maneras durante lo que hemos determinado conflicto armado ha generado unas secuelas en la historia y en las memorias de la sociedad colombiana. Esta violencia no es más que la intencionada suma de dolores a las personas víctimas del conflicto (Kalyvas, 2006). Frente al dolor que produce el pasado, la esperanza es recordar y no olvidar. Elizabeth Jellin (2002) da un nombre a aquellos que desde el dolor recuerdan: emprendedores de la memoria. Los emprendedores de la memoria “pretenden el reconocimiento social y de legitimidad de una (su) versión o narrativa del pasado. Y que también se ocupan y preocupan por mantener visible y activa la atención social y política sobre su emprendimiento” (Jellin, 2002, p. 49). El emprendedor de la memoria se propone proyectos que contribuyan y resignifiquen el dolor, partiendo de la comprensión del tiempo pasado y de las heridas que éste haya podido crear en la historia.

En la línea de Todorov (2000), el emprendedor de la memoria hace uso de la memoria ejemplar sobre la literal. Se aparta del resentimiento y la insuperabilidad del pasado, las heridas y el dolor que ha provocado, para hacer memoria ejemplar y con ella aprender y resignificar el dolor como parte de la construcción social. El emprendedor de la memoria reconoce el dolor y desde él se posiciona para con el otro y desde el otro construir conjuntamente “no solo como la responsabilidad ética y humana de reconocer lo que la violencia ha dejado en el otro, sino también como la construcción de acciones políticas que eviten la prolongación de nuevos actos violentos” (Acosta, 2020, p.65).

Finalmente, en tercer lugar, frente a uno de los objetivos principales de este taller, que era

reconocer entre las y los participantes un concepto de memoria, comprendí un concepto de memoria desde las ruinas que ha dejado el conflicto armado en Colombia. Esta visión de memoria desde las ruinas de las que nos habla Benjamin (1990), la entendí como una memoria activa en el tiempo, pues estas ruinas no son vestigios pasivos en nuestro presente, al contrario, son ventanas, como el memoriscopio de Mafe o el de Cristian G., que irrumpen para demandar el recuerdo y sobreponerse al olvido. Estas ruinas son como las memorias resistentes y subalternas de las que habla Jellin (2002), pues interpelan y se interponen a la memoria y relato hegemónico, recordando que entre esos escombros hay escritas más de una forma de ver el pasado. Las ruinas, fragmentos, papeles quemados, y en general, los memoriscopios, nos hablan desde esos lugares relegados, desde aquello que la historia ha tratado de negar, olvidar o silenciar; los memoriscopios mediante la escritura expandida reivindican la voz y las memorias de quienes han visto, vivido y sentido el conflicto armado. La memoria en los memoriscopios se convierte en un acto de creación, una forma de resistencia que sostiene las ruinas del pasado en un presente desde el cual imaginar futuros posibles sin conflicto armado.

4.2. Fragmentos de papel: mirada, imágenes y conflicto armado en Colombia

Para el segundo taller de este ciclo, se contó con la participación de once personas. En este nuevo encuentro, estuve a la expectativa de que los memoriscopios continuaran trazando caminos hacia la comprensión de conceptos, preguntas y relatos; como era de esperar, las creaciones y discusiones que se dieron en el espacio desbordaron estas expectativas. Para este segundo taller la intención era generar una discusión y, junto a ella, la creación de unos memoriscopios donde quedara en evidencia la relación que tienen las imágenes con la memoria del conflicto armado en Colombia. Las imágenes han posicionado en el ámbito público

unos lugares comunes de referencia para referirnos al conflicto armado en Colombia, y de allí que se hayan gestado unas memorias visuales respecto a este fenómeno.

Las imágenes del conflicto armado en Colombia tienen un papel esencial en la construcción y reconstrucción de una memoria sobre la guerra. Las imágenes se muestran como una narrativa visual que preserva, interroga y resignifica desde el presente los actos de violencia que han marcado al país. Fotógrafos como Jesús Abad Colorado y Juan Manuel Echavarría, por mencionar algunos, han puesto su lente en función de capturar el tiempo y junto a ello unas relaciones emocionales y simbólicas con la sociedad. Las imágenes del conflicto armado no solo son documento, son una narrativa que abre espacios para el reconocimiento colectivo de la barbarie en la guerra.

Estas imágenes, que han construido una memoria visual, una memoria desde las relaciones establecidas por la imagen, devienen en una doble percepción: por un lado, son indicio del pasado, es decir, se presentan como huella material del pasado; por otro lado, tienen un rol activo como puente entre los procesos de recuerdo, reflexión y resignificación del pasado. Así, la memoria visual del conflicto armado en Colombia se configura desde imágenes que median entre lo que pasó y el presente que estamos construyendo y desde el que cuestionamos esa narrativa visual. Al ser las imágenes una narrativa visual, en la que se organiza temporalmente un suceso capturado en un instante, las imágenes del conflicto armado trascienden de la función documental hacia el lugar de una memoria activa. Esta narrativa visual invita a la reflexión, resistencia y tejido social desde el que se reconocen los valores de la imagen.

Las imágenes juegan un papel crucial en la construcción y reconstrucción de la memoria del conflicto armado en Colombia, ya que actúan como vehículos que conectan el pasado

reciente con el presente y permiten la evocación de recuerdos y experiencias compartidas. Según Alessandra Merlo (2016), las imágenes no solo son representaciones visuales, sino que también son constructores de una mirada colectiva que refleja la historia y las vivencias de un pueblo. Esto implica que las fotografías pueden sintetizar eventos complejos y convertirse en reflejos de memoria, facilitando la formación de un repertorio visual compartido que ayuda a las comunidades, como, por ejemplo, a las afectadas por el conflicto, a procesar y comprender desde diferentes miradas el horror de la guerra.

“Ante una imagen –tan antigua como sea- el presente no deja jamás de reconfigurarse, incluso aunque sean imágenes recientes y contemporáneas. Dado que la imagen deviene pensable en una construcción de la memoria, las imágenes han producido memoria” (Leal, 2015, p. 11). Este enfoque resalta cómo las imágenes pueden desencadenar asociaciones sensoriales y emocionales, permitiendo a las personas reconstruir sus memorias a partir de fragmentos visuales que, aunque no les pertenezcan directamente, resuenan con sus experiencias vividas. Así, a través de la fotografía y otras formas de representación visual, se establece una conexión entre las memorias individuales y colectivas, donde cada imagen puede abrir un espacio para el diálogo desde la identidad narrativa sobre el sufrimiento, la resistencia y la identidad cultural. En este sentido, en Colombia, más específicamente en lo que respecta al conflicto armado, las imágenes no solo documentan el horror, sino que también facilitan un proceso de reconstrucción en comunidad al permitir que todas y todos accedamos a la imagen como lugar de disputa entre el pasado y las resignificaciones que de este se pueden realizar.

Así pues, en el contexto del taller, comenzamos a buscar imágenes para la creación de un collage como una forma de crear imagen y con ella dar vida a una narración de cómo definir

la relación entre la mirada y el conflicto armado. Para dar inicio al análisis de los resultados de este segundo taller, nuevamente agrupé los memoriscopios por algunos factores de similitud en las narrativas expandidas. Para comenzar tenemos el memoriscopio #2 de Mafe (imagen 13), el memoriscopio #2 de Andrea (imagen 14) y el memoriscopio #2 de Cristian G. y Cristian A. (imagen 15).



Frente a los dos primeros memoriscopios (imágenes 13 y 14), una primera relación, que captura y atrae la mirada, es la de esta figura masculina con características religiosas. En ambos memoriscopios, estas figuras se posicionan desde una ubicación privilegiada, el centro en el memoriscopio de Mafe y la esquina superior derecha en el memoriscopio de Andrea. Sin embargo, no es solo la figura, es la mirada expectante de estos hombres. La religión, en particular el catolicismo en Colombia, ha sido eje y cómplice del statu quo, pero además también generadora de violencia. Según William Plata y Jhon Vega (2015), la iglesia católica ha sido, durante varios años, detractora de un mundo moderno y con ello, ha promulgado y ejecutado conductas que van del fanatismo a la intransigencia y, de esta última, a la violencia.

La iglesia católica en Colombia ha sido responsable de la exclusión y la persecución de grupos contradictores de las hegemonías y partidos políticos tradicionales, generando un ambiente de miedo y contribuyendo a difundir las doctrinas del terror y las prohibiciones que van en contra de lo tradicional (Plata, 2015). Sin embargo, hay una segunda cara de la iglesia en el contexto del conflicto; esta tiene que ver con el acompañamiento social a comunidades afectadas por la violencia y que encuentran en la religión un refugio y esperanza. Casos emblemáticos, como el de Camilo Torres, nos recuerdan la actividad de los sacerdotes apoyando no solo al Estado, sino también movimientos revolucionarios y a la liberación política de las comunidades.

En estos memoriscopios (imágenes 13,14 y 15), no hablamos de apoyo a la comunidad, al contrario, es una visión crítica de la figura religiosa masculina. La iglesia católica y sus sacerdotes han sido señalados por su complicidad, complacencia y silencio frente a la violencia desmedida de la guerra. Este fenómeno tiene raíces en un choque histórico entre la iglesia, el liberalismo y comunismo (Plata, 2015). La iglesia, en línea con tendencias conservadoras, se

mantuvo espectadora y promotora de ideologías que contribuyeron a la polarización, como, por ejemplo, Monseñor Builes, quién durante “La Violencia” incitaba la persecución de liberales, gestando odio y radicalización política (Naranjo, 2020).

La iglesia católica, además, ha aceptado y justificado alianzas con el paramilitarismo bajo pretextos económicos o de lucha contra tendencias comunistas (Naranjo, 2020). Los sacerdotes, vistos desde su masculinidad ejemplar, dotados de la fuerza y la sabiduría de un ser superior, tienen el valor de dominio sobre mujeres y hombres por ser hombres sabedores de lo que está bien y lo que está mal (García, 2022). Algunos sacerdotes no solo justificaban las acciones violentas de diferentes grupos armados, entre ellos el Estado, sino que también se involucraban activamente, señalando a quienes debían eliminar bajo la excusa de la “limpieza social” (Naranjo, 2020). Y es en este último punto, donde los memoriscopios van conversando con el pasado.

Mafe, en su memoriscopio #2, imagen 13, yuxtapone a la mirada juzgadora del sacerdote que se erige en el centro de su composición, de brazos cruzados y con su sotana blanca que demuestra la pureza de su ser, unas palabras: Luchadores incansables por sobrevivir. *Mis padres Flor Gonzáles – Benigno Parada. 17 años de silencio. Guerra del Llano. Hermanos de mamá: Ildefonso González – Ignacio González. Primo de mamá Jorge González.* Estas palabras fueron escritas por abuela de Mafe, mientras le contaba cómo en el pueblo donde vivía con su familia, y de donde fueron desplazados por el conflicto, en la iglesia durante las misas de domingo, el sacerdote de turno, señalaba a personas para que hombres uniformados se los llevaran o, incluso, mencionaba nombres de personas buscadas por uniformados, no con el ánimo de advertir y cuidar la comunidad, sino de juzgar y amenazar.

Mafe con su memoriscopio también alude a la mirada desviada y conveniente de la iglesia sobre la realidad de las comunidades y la violencia. La iglesia, reflejada por Mafe a través del recorte de este sacerdote, da la espalda a hechos de violencia como el desplazamiento, quizás reflejado en las personas que cargan bultos en sus cabezas; ignora asesinatos, como los de Carlos Pizarro, de Carlos Galán y de un ministro cuyo nombre no vemos; su vista se desvía de la precaria situación del pueblo y de la niñez, de los atentados y de los uniformados, que, mientras no le hagan daño a la iglesia o la financien, todo marcha bien. La mirada de la iglesia y su sesgo dominante a través de algunos sacerdotes y comunidades religiosas, usan a las comunidades como refugio y espacio de adoctrinamiento clerical, olvidando las necesidades e ignorando los verdaderos hechos relevantes de las realidades que deben vivir algunas personas.

Algo más centra la atención de la mirada en el diálogo con el memoriscopio de Mafe, me refiero a las preguntas que se despliega por el extremo izquierdo: ¿cuánto?, ¿por qué?, ¿qué está pasando?, ¿quién sabe? y ¿quién?! Estas preguntas parecen cotidianas en la población que ha sido afectada por la guerra y en una sociedad que se cuestiona sobre el accionar de unos grupos que, en su mayoría, afectan comunidades y personas que nada tienen que ver en sus luchas de intereses. La sobre posición de las imágenes de Mafe, junto a estas preguntas, nos cuestionan y nos ponen en el lugar de la dialéctica de las imágenes, pues estas imágenes no son estáticas, hay una conversación temporal entre ellas y entre quien mira y dialoga desde un presente con otros presentes que hoy entiende como partes de un pasado reciente (Didi-Huberman, 2010). La imagen creada por Mafe nos revela unas tensiones y contradicciones, movilizandolas múltiples significados y poniendo en juego historia, emociones y conceptos de manera simultánea (Didi-Huberman, 2010). Por ejemplo, es posible ver las tensiones entre unos escenarios, como el palacio de justicia, que justo se une a una imagen de Carlos Pizarro,

al lado de una nueva imagen de un uniformado armado. Más escenarios como lo que parecen ser unas personas desplazándose emergen de la imagen, todo ante una figura masculina sacra que ignora lo que sucede.

Dándole continuidad a la conversación y análisis de estos memoriscopios, el memoriscopio #2 de Andrea, imagen 13, muestra también esta figura masculina de características sacras y sacerdotales como figura grande que observa. El memoriscopio #2 de Andrea guarda en la selección de las imágenes un juego con la concepción tradicional de la iglesia, la mirada despreocupada y casi “inocente” de un ser superior que ve, pero no hace nada. Una mirada vigilante de un Dios, patriarcal, dueño y sabedor del mundo, nos recuerda que, desde la mirada de la religión, siempre somos observados.

Hay un juego entre la yuxtaposición de las imágenes y las palabras, es acá donde la narrativa se expande para ampliar los sentidos entre letras e imágenes y encontrar diálogos ocultos entre creador e interlocutor (Arturo y Hernández, 2023). Me situaré en principio en las palabras de Andrea en la parte superior de su memoriscopio. Primero, en la parte superior izquierda: *Señor qué/quién define la vida. Segundo, en la parte superior derecha: Se busca el cielo en la tierra del alma humana.* Dos cuestionamientos críticos que juegan con el terreno de la religiosidad manifiesta de las imágenes. El primero de ellos, cuestiona a ese “gran señor”, que, aunque todo poderoso, benefactor y omnisciente, parece olvidar o ignorar, desviando su mirada, los conflictos y las guerras donde las personas sufren. El segundo, es un cuestionamiento más a la humanidad, pues, aunque “existe” un “gran señor” deberíamos como humanos tener la capacidad de tolerar y respetar la vida como eje fundamental de la convivencia en el mundo, deberíamos poder encontrar el cielo de la tolerancia y la paz en nosotros mismos.

Mientras estos cuestionamientos de Andrea juegan en “el cielo” de su memoriscopio, ya en la “tierra”, dos mujeres en el extremo inferior izquierdo caminan juntas; una de ellas, en una nube, que alude a un pensamiento, imagina que la gran guerra al fin terminó, y sobre su pensamiento, dos niños juegan. ¿Cuándo acabará la gran guerra?, ¿no es acaso esta uno de las preguntas que persiste hace ya más de cien años en Colombia? Nuevamente estos cuestionamientos críticos florecen entre la narrativa expandida en los memoriscopios, dando lugar al diálogo entre memoriscopio y espectador. Esta escena creada por Andrea, no es estática, se mueve y deambula por el pensamiento intrusivo de cuestionarnos si realmente algo ha cambiado. Además de ello, que sean mujeres las que se mueven en esta escena, vigiladas por la mirada de un dios todopoderoso y vigilante, imponiendo una relación de poder de quien vigila y quien es vigilado, no es un detalle ajeno, lo relaciono directamente con el corazón del memoriscopio, el centro, donde una fotografía se abre paso entre un marco de tierra. Esta fotografía muestra a una serie de mujeres con fotografías a blanco y negro en sus manos, el pie de foto dice: *a partir de los años 70 la participación de la mujer en la política fue cada vez más ideológica, militante y combativa. Grupo de madres trabajadoras en la Plaza de Bolívar, exigen del gobierno la devolución de sus parientes desaparecidos*. Frente a los ojos observadores de un hombre poderoso, pero quieto, se contraponen unas mujeres, mujeres madres, que desde la acción se cuestionan sobre la guerra y además accionan el reclamo y la lucha por el esclarecimiento y la verdad de un país sumido en el conflicto armado.

Las mujeres han sido territorio de guerra en el conflicto armado colombiano; su cuerpo se ha convertido en campo de mil batallas para la violencia, la dominación y la imposición de poder. Durante más de medio siglo, la violencia de género ha sido utilizada como mecanismo de dominación por todos los actores armados, perpetuando las prácticas patriarcales que perpetúan la opresión de la mujer en Colombia. La violencia sexual es una de las prácticas

más habituales en el contexto del conflicto armado con cifras que registran más de 875.000 casos de violencia sexual, solo entre 2010 y 2015 (Vargas, 2018). Sin embargo, el memoriscopio nos permite ver a las mujeres como víctimas por la desaparición forzada de sus familiares, es decir, un tipo de violencia que las afecta desde el daño a sus familiares hombres. El rol de la mujer buscadora y afectada por la pérdida del hombre de la familia se alza en el memoriscopio para entrever los roles de género en el conflicto: la mujer como víctima directa e indirecta, pero que, desde su agenciamiento, toma postura política y activa frente a la guerra, aunque se ejerzan diferentes miradas de poder patriarcal ante ella V.S. el rol del hombre observador de lo que sucede, victimario del dolor de la mujer o víctima directa de la violencia.

Dentro de este oscuro panorama para las mujeres, la Comisión de la Verdad (2023) afirma que ver el conflicto armado con un enfoque de género es una necesidad esencial para comprender las dinámicas del desproporcionado impacto contra las mujeres. Más que un dato, resulta una realidad compleja que la mayoría de mujeres víctimas del conflicto armado colombiano han sido: indígenas, campesinas y negras (Parra, 2023); además de demostrar la compleja situación de las mujeres en las periferias, es un ejemplo de las múltiples formas de violencia e injusticia social en contra de la mujer, no solo por ser mujeres, sino además por ser mujeres pertenecientes a grupos minoritarios (Viveros, 2023). Desde una mirada interseccional, el conflicto armado en Colombia ha sido suelo fértil para crear múltiples niveles de injusticia social contra la mujer (Viveros, 2023). Por ejemplo, en el memoriscopio en el memoriscopio de Andrea es posible ver dos mujeres de “clase alta”, “europeas” representadas mediante una ilustración; en contraposición, unas mujeres, de carne y hueso, aparecen como madres latinoamericanas luchando por la búsqueda de sus familiares desaparecidos. Esta mirada interseccional también nos posiciona en la diferenciación del rol de la mujer colombiana en un contexto de guerra, alejado de la calma, sobriedad y elegancia de las mujeres europeas.

Pese a lo anterior, las mujeres han sido faro de lucha y resistencia para la verdad, la justicia y el esclarecimiento en medio de los horrores del conflicto armado colombiano. Desde la oscuridad y silencio que trae el sufrimiento, las mujeres han emergido como protagonistas, desafiando un Estado y una sociedad que ha intentado silenciar su voz. La Organización Femenina Popular (OFP), por ejemplo, ha sido una de las pioneras en la defensa de derechos de las mujeres en medio de la guerra en Colombia, abriendo espacios donde aquellas voces silenciadas han podido resonar; su trabajo ha sido bandera de visibilización contra los tipos de violencia específicas que enfrentan las mujeres en el contexto de la guerra en Colombia (Alfonso, 2012). Asimismo, la Asociación Nacional de Mujeres Campesinas, Negras e Indígenas (ANMUCIC) ha articulado la lucha de las mujeres que desde la ruralidad resaltan la tierra como símbolo de resistencia, pues muchas, como mujeres desplazadas, ven en la pérdida y despojo de la tierra no solo un ataque de desplazamiento forzado, sino también un ataque a su identidad y autonomía (Tafur, 2015).

El incansable trabajo de las mujeres, su organización y la lucha digna por la reivindicación y el esclarecimiento de los hechos violentos que las han marcado, no es solo un testimonio del dolor producto de la guerra, es un acto de valentía que busca romper los ciclos de impunidad y olvido en el conflicto armado. El informe *La verdad de las mujeres* (Comisión de la Verdad, 2013) es uno de los grandes recuentos de estas luchas, donde la voz de las mujeres resuena en el presente que nos convoca, en el pasado de sus experiencias y en el futuro por construir, donde toma valor el compromiso ético del nunca más.

Ahora bien, continuando con el análisis de esta primera selección, por último, tenemos el memoriscopio #2 de Cristian G. y Cristian A. Siguiendo con lo que estaba mencionando frente al trabajo y relevancia de las mujeres en el contexto del conflicto armado, justo en el centro

de este memoriscopio nos encontramos a una mujer alzando un cartel: “Los 6.402 sin olvido”. El número, escrito con color rojo y que gotea sangre nos recuerda una ardua lucha en Colombia por los mal llamados falsos positivos. Decir que personas asesinadas por el ejército colombiano son falsos positivos minimiza la gravedad de los crímenes y deshumaniza las víctimas, reduciendo sus historias y memoria a cifras y estadísticas. El término hace alusión a las ejecuciones extrajudiciales perpetradas, principalmente, por miembros del ejército nacional entre el 2002 y el 2008 durante los gobiernos de Álvaro Uribe Vélez (Uprimny, 2023). Estas ejecuciones extrajudiciales corresponden al asesinato de civiles inocentes alejados del contexto de la guerra, principalmente hombres jóvenes, con el fin de presentarlos como guerrilleros o delincuentes dados de baja en combates con la finalidad última de inflar las estadísticas del éxito militar, en el gran afán por demostrar resultados en el negocio de la guerra.

Frente al complejo fenómeno de las ejecuciones extrajudiciales, producto del conflicto armado, las mujeres son nuevamente foco de lucha. Mafapo (Madres y familiares de falsos positivos de Colombia) son una asociación creada por mujeres familiares de víctimas de las ejecuciones extrajudiciales. Esta organización ha sido fundamental en la lucha por esclarecer la verdad detrás de estas ejecuciones, yendo más allá de las revictimizaciones sociales y estatales, hacia una visibilización y búsqueda de la verdad. La búsqueda de esta organización, y de muchas otras organizaciones de víctimas, ha posicionado diferentes casos ante la justicia, como es el caso de los 6402 casos que la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) ha documentado y judicializado, culpabilizando al estado colombiano por fomentar prácticas ilegales para satisfacer resultados contra la guerra (Drazer, 2023). Surge en este memoriscopio nuevamente el papel de la mujer buscadora, pero esta vez la mujer-madre-buscadora y cuidadora, pues también es posible ver a María, la mujer, madre y cuidadora de dios. Esta visión de la mujer desde el cristianismo, de esa mujer cuidadora del hogar, del hombre hijo y el hombre

esposo, sumisa y atenta a sus mandatos, vuelve a poner a la mujer bajo una mirada del control y el poder patriarcal impuesto v.s. las mujeres latinoamericanas que, en su rol de madres, abandonan la quietud para buscar a sus hombres hijos víctimas de desaparición forzada.

Cristian A. y Cristian G. en su memoriscopio, además, juxtaponen esta imagen justo a una fotografía icónica de Jesus Abad Colorado, una de las fotografías de la operación Orión. La operación Orión fue un operativo militar llevado a cabo en la Comuna 13 de Medellín entre el 16 y 17 de octubre de 2002 bajo la dirección de Mario Montoya y con la participación de la Fuerza Pública, militares y policías, y además grupos paramilitares como el Bloque Cacique Nutibara (Sanchez, 2023). El operativo, enmarcado en la Seguridad Democrática del ex presidente Avaro Uribe, dejó graves consecuencias para la población civil, pues se reportaron ejecuciones extrajudiciales, desapariciones forzadas y desplazamientos (CNMH, 2022). Ver estas dos imágenes juntas es un recuerdo de las luchas por el pasado y pareciera recordarnos lo recientes y latentes que son las heridas que ha abierto el conflicto en la sociedad. En este escenario que nos plantea la fotografía, nuevamente se alzan las mujeres como eje de lucha y reconocimiento por la memoria. Las madres buscadoras de las Comunas, en Medellín, “mujeres caminando por la verdad” representan una búsqueda de sus familiares desaparecidos en la Operación Orión, exigiendo justicia y el esclarecimiento de los sucesos que derivaron en el asesinato de sus familiares.

En su memoriscopio, Cristian A. y Cristian G. también relacionan el contexto colombiano con la “religiosidad” o este carácter cristiano-católico de una sociedad que dice ser laica. Como si de reflejar la sociedad se tratara, en todo el contorno rectangular del memoriscopio encontramos imágenes alusivas a la religión y a sus tradicionales imágenes. En la parte superior izquierda, encontramos un Jesús entre las llamadas almas, al continuar bajando, en el ex-

tremo inferior izquierdo, encontramos una alusión a unas escrituras en blanco y negro; en el ángulo inferior derecho, ocho hombres miran a la cámara para ser fotografiados, una imagen alusiva a la dama de la justicia; subiendo por el margen derecho del memoriscopio, vemos más imágenes religiosas, algunas a color que reflejan a mujeres cargando el cuerpo de Jesús, una imagen celestial donde se puede ver un caballo, seguida de una imagen oscura donde el miedo se abre paso entre las posturas de los cuerpos y los rostros. Este carácter sombrío, tenebroso y aprensivo que transmiten las imágenes de la biblia responde a la imposición del miedo como herramienta de dominación y control de la sociedad, pues una sociedad con miedo es una sociedad que obedece para obtener una luz de salvación (Robin, 2009). Finalmente, para cerrar este marco del memoriscopio, en la parte superior nos encontramos con las construcciones de lo que parecen ser unas iglesias, un estadio; vemos también la presencia de imágenes alusivas a las corridas de toros y a hombres con sombrero, ruana y bastón que parecen pasearse por estos lugares gracias a la ubicación que de las imágenes hicieron Cristian y Cristian.

La sociedad colombiana se ha gestado históricamente como una sociedad machista y patriarcal, en gran parte por la influencia de la iglesia católica, la cual ha moldeado las normas culturales y los comportamientos sociales desde la visión tradicionalista y cristiana de la familia, donde el hombre es la cabeza del hogar y la mujer se subordina a este (Camacho, 2008). Esta visión ha marcado décadas de dinámicas de poder y desigualdad, donde el machismo se manifiesta como discurso y práctica, por lo cual, se perpetúa la subordinación y se establecen roles sociales estáticos (Pedreros, 2018). En este memoriscopio, hay una traducción de este control y subordinación en el margen, como si estuviésemos atrapados en este círculo de costumbres impuestas, pero ¿qué tan beneficioso ha sido el control patriarcal en Colombia?

Dando continuidad a la conversación con los memoriscopios, presento ahora las creaciones de Bresleny y Luisa, Briyith y Laura y Santiago y Yulieth, sobre los cuales primero plantearé una descripción, para luego conversar con estas creaciones:



Imagen 17.
Memoriscopio #2. Laura y Briyith



Imagen 16.
Memoriscopio #2. Luisa y Bresleny



Imagen 18.
Memoriscopio #2. Santiago y Yulieth

Estas tres creaciones hay una constante tensión simbólica entre las palabras y las imágenes; con lo anterior quiero decir que la imagen es representada por la palabra y la palabra por la imagen, ninguna tiene un mayor sentido o significado que la otra, sino al contrario, se van bifurcando caminos de conversación con la creación que, recordemos, está mediada por la construcción y reconstrucción de memoria desde las imágenes.

En el memoriscopio número dos de Luisa y Bresleny (imagen 16), es posible ver esta tensión, por ejemplo, la palabra “gente”, en el extremo superior izquierdo, está debajo de la imagen de un niño negro con un aspecto muy delgado y una mirada que confronta al interlocutor de esta creación. Bajo el niño y la palabra “gente” se encuentra una larga lista que se despliega por el margen izquierdo hasta la parte inferior; al lado de esta imagen, y continuando en el extremo superior, se encuentran las palabras “pueblos” y “campesinos” al lado de una montaña que fue intervenida por Luisa y Bresleny con unos trazos de aserrín café; debajo de la palabras “pueblos” encontramos la imagen de un mico, cuyo cuerpo puesto sobre una rama deja caer su alargada cola y nos lleva a otra palabra “borrado”. Esta sección descrita, que pertenece en gran medida a la parte izquierda del memoriscopio está atravesada por unos trazos de aserrín, los cuales asemejan a la tierra.

Sin embargo, al llegar a la parte central del memoriscopio, hay una más amplia conexión entre las palabras y las imágenes. Una forma “triangular” se despliega en el centro del memoriscopio, armada por palabras e imágenes: en el extremo superior leemos la palabra “cultura”, de fondo, la palabra media entre unos tanques de guerra y una persona cuyo cuerpo y rostro desconocemos a la vista, pero monta un caballo. En un segundo nivel de este “triángulo” encontramos las palabras “masacres” y “Colombia”; “masacres” está justo al borde de un recorte de tanques de guerra y de unos trazos de aserrín y al lado de un busto de mujer que tienes

unos toques de escarcha roja en su hombro derecho; al lado de este busto y bajo la palabra “Colombia” que superpuesta a una división de imágenes donde al lado izquierdo vemos unos edificios azules, al lado derecho vemos una especie de choza. Bajo la palabra “Colombia” es posible encontrarnos con un arcoíris, un corazón mitad blanco y negro y mitad rojo, un rojo resaltado por escarcha y que da una textura a la imagen; tras esto elementos tenemos uno de los relicarios de la artista colombiana Erika Diettes. Finalmente, en un último nivel de este triángulo que he propuesto para transitar por el memoriscopio de Luisa y Bresleny, hay tres palabras más, de izquierda a derecha: la palabra “historia”, en la oscuridad de la silueta de un hombre que toca saxofón; la palabra “mando” que bajo el relicario se encuentra al lado de una noticia del diario “El Tiempo” y que en su encabezado anuncia el inicio del gobierno liberal, junto a la foto de Virgilio Barco; al lado vemos otra foto de Virgilio Barco que pareciera ver su propia noticia; finalmente, al lado inferior izquierdo encontramos la palabra “tiempo”, sobre lo que parece ser la escena de un crimen, donde varias persona yacen en el suelo y encontramos algo de ruinas y desorden entre los esbozos de aserrín café que nos cubren la vista total de la escena, pero nos llevan hacia el ángulo de la margen inferior izquierda donde una persona cubierta de rojo nos observa con uno solo de sus ojos.

Continuando ahora con el memoriscopio #2 de Briyith y Laura (imagen 17), nos encontramos frente una yuxtaposición de palabras e imágenes que, contrario a los anteriores memoriscopios de este segundo taller, se ve más separada. Esparcidas por todo el memoriscopio nos topamos con las letras que forman la palabra “Colombia”, pintadas de rojo como una alusión, quizás a la sangre. Estas letras nos ayudan a unir dos soportes que parecieran separados, pero entre imágenes se unen. Un primer soporte hace de fondo en una cartulina de color verde claro y sobre ella encontramos: en la margen izquierda, las palabras “los verdaderos expertos en la caída de Colombia” formado por recortes de diferentes tipografías y junto a

la imagen de un uniformado de cabeza; en el extremo inferior izquierdo, vemos la imagen de unas personas con papeles entre sus manos y bajo la cual leemos “una enfermedad que al parecer afecta principalmente a la población”; por el margen inferior se despliega un recorte de papel azul que se asemeja a un río por el que flotan siluetas de personas, sin cara, sin nombre, sin rostro; flota sobre este “río” también la palabra “Colombia” y desemboca en una escena creada por Briyith y Laura donde un tanque dispara justo de frente a unas personas que caminan frente a una carretilla de frutas. Arriba de esta escena encontramos una foto de Fidel Castro junto a una mujer negra y otras personas uniformadas y con una leyenda encima “la causa de la explosión”.

Ya en el soporte que se encuentra sobre la cartulina verde, tenemos una cartulina negra donde encontramos más escenas e imágenes. En el ángulo superior izquierdo, es posible ver la parte de una casa, hecha con cemento y zinc, sobre basuras y escombros; sobre la imagen reposa en mayúsculas el enunciado “EN COLOMBIA PASAN COSAS”. Bajo esta imagen, caen dos letras “o” de la palabra “Colombia” y en la parte inferior de ellas se leen las palabras “Gritos” y “Susurros”. Al final de la margen izquierda encontramos la “L” de la palabra “Colombia” y al lado de ella una foto de Gabriel García Márquez. Al centro de la cartulina negra, se sitúa una letra “M”, parte de la palabra “Colombia”, y a su alrededor, en los cuatro puntos cardinales, tenemos las siguientes imágenes: en la parte izquierda, una imagen de unas personas, al parecer, asesinadas, con una frase puesta por las creadoras “el arte nuestro”; en la parte de arriba, una imagen arrugada de Jorge Eliecer Gaitán está detrás de una frase superpuesta “¿si futuro?”; en la parte derecha, una fotografía de la Casa de Nariño y de una persona que posa disfrazada frente a ella, de manera diagonal y separa se lee la frase “en el corazón”; por último, en la parte inferior, encontramos una foto de Pablo Escobar, junto a otros hombres, en lo que sería la cámara de representantes. Para finalizar, en el margen derecho encontramos

regadas las últimas tres letras “ensangrentadas”: “i”, “a” y la “b”, junto a unas imágenes y palabras desplegadas desde la parte superior: lo que parece ser el dibujo de un tranvía, con el papel un poco arrugado; las palabras “morirá” y “felicidad”, que juegan con la perspectiva del interlocutor y poniendo en tensión si están juntas o separadas; y por último, las siluetas de una personas que caminan o se quedan detenidas sobre el recorte del pavimento.

Ahora paso al memoriscopio de Yulieth y Santiago (imagen 18, donde, de entrada, invade la mirada desde el centro un gran cráneo que ocupa el centro, con la sobre posición de unos ojos que, al parecer, pertenecían a una imagen de color rojo. Este cráneo con su color pálido y hueso resalta sobre el fondo negro donde decidieron poder todas las imágenes. Al lado izquierdo de este memoriscopio, se encuentra, lo que entiendo, como un montaje completo que nos va interpelando con preguntas, miradas y actores: en el ángulo superior izquierdo encontramos una mirada de un sujeto de color rojo, esta mirada nos lleva a un titular “Los grandes enigmas” abajo continúa este titula, ahora con letras de otro recorte “¿La verdad?”; al continuar bajando nos encontramos con el recorte del ex presidente Álvaro Uribe Vélez, con una mirada fija y atenta al frente, su cara es acompañada por unos signos de interrogación que los creadores del memoriscopio ubicaron allí. Sobre el busto recortado de este sujeto, una palabra en letras mayúsculas y rojas encuadra su foto “INTOCABLES”. Alrededor de la figura de este hombre aparecen recortes de las fotografías de la obra *Requiem NN* de Juan Manuel Echavarría. Las fotografías de las tumbas son recortes que distribuyeron los creadores alrededor de la figura de este hombre, acompañados además del recorte de un rollo de fotografías sobre el cual se sobrepone la palabra “historia”.

Al continuar transitando por el memoriscopio de Yulieth y Santiago, en la parte inferior de cráneo y continuando por el camino de las tumbas recortadas, hay un pequeño recuadro

a blanco y negro con matices cafés donde es posible ver la escena de una guerra, como estas imágenes que ilustraban los viejos libros de historia, sobre este recuadro, en una equina vemos la palabra “guerra” y la cual se une a por los extremos a dos recortes más: uno que muestra medio recorte de otra de las tumbas de la obra de Echavarría, y otro que se une a la palabra “desechables”. En el lado derecho del memoriscopio se erige otro montaje, abierto, a mi parecer, por esta palabra “desechables”. En esta segunda parte encontramos: en el ángulo inferior derecho, la ilustración recortada de una persona que yace en el piso, no es posible decir si está muerta o no, pero manchas rojas en el cuerpo y su postura desgonzada dan cuenta de su debilidad; sobre este cuerpo vemos una imagen a blanco y negro que en su pie de foto tiene la palabra “masacre” y en ella es posible ver a varias personas que con carteles parecieran buscar a algunas personas, entre ellas, James Silva Duque, Maren Del Pilar Córdoba, Harold Dany Aguilera Castro, Edwin Sánchez y bajo su nombre la palabra “Secuestrado”. Esta imagen se entrelaza en la escena con un recorte puesto en la parte superior donde vemos varias siluetas, algunas con esbozos de hombres que gracias al blanco que las cubre es posible evidenciar y otras, de color negro, que son imposibles de reconocer, en uno de sus ángulos se lee la palabra “Resurgir”. Finalmente, el montaje de estas imágenes que crean toda una escena termina en el extremo superior derecho donde vemos un cadáver salir de su tumba con el atuendo de una mujer con vestido de novia, por su velo en la cabeza y su color blanco característico. Esta última imagen es tocada por las palabras “masacre” y “muertos vivos”, además de otro recorte más de la obra *Requiem NN* con el nombre de Juan.

Colombia es un pueblo lleno de gente, de campesinos, de cultura y de masacres; con borraduras y ocultamientos temporales en su historia; pero también está lleno de enigmas, de personas intocables, en una historia donde los muertos, por la guerra y masacres, viven y resurgen; entre los gritos, los susurros, los ríos y los corazones habitan aquellas personas

que la guerra se llevó, ¿quiénes se los llevó? Algunos expertos en la caída de Colombia, quienes han fusilado la justicia y son la causa de la explosión, ¿es la guerra una enfermedad? O ¿es quizás el arte nuestro? Con este juego de palabras compuesto por los recortes del memoriscopios analizados, me enfrento a transitar por un reflejo de la visión de las creadoras frente al pasado de Colombia, que, mediado por cuestiones cotidianas, como la naturaleza, las personas, los animales, las calles, los gobiernos, está atravesado por unas conductas y hechos violentos que, aunque han tratado de ser enterrados, siempre han brotado para recordarnos la realidad.

Partiré diciendo que dentro de los memoriscopios analizados hay una construcción crítica frente al pasado, sus figuras, la sociedad misma y las formas en las que ha sido narrada la historia. Dentro de las narrativas oficiales hay una neutralización del dolor y del sufrimiento bajo la justificación de la guerra (Richard, 2007). El conflicto armado colombiano es, como lo diría Nelly Richard (2007) una cita de la violencia, pero en este país la cita se nos ha alargado bastante. En esta cita que ha marcado la historia, ha habido una justificación y extensión de una rutina oficial, patriarcal, machista y violenta que ha encerrado a la sociedad colombiana, como lo veíamos en la creación de Cristian G. y Cristian A.; algunos expertos en la caída de Colombia, simbolizados por Briyith y Laura como unos uniformados, ha hecho que en el país pasen cosas y no cosas buenas, para ser sinceros; además, la cotidianidad de la violencia ha sido permeada y promulgada por unos intocables, que llamaron Santiago y Yulieth.

Ante las miradas y el andar de la sociedad colombiana en los últimos 70 años, o más, se ha perpetuado un encuadre atroz y horroroso; la guerra ha tocado las fibras de la descendencia de la sociedad, hasta tocarnos e implicarnos a todos, como víctimas, observadores o actores. Una guerra desatada entre diferentes grupos como las FARC, el ELN, las autodefensas

o paramilitares y la fuerza pública, por la disputa de “ideales” de sociedad, han mancillado las aspiraciones de comunidades enteras por surgir y mantener la vida. Según la Comisión de la Verdad (2022) más de nueve millones de personas han sido víctimas de las terroríficas prácticas de la guerra: violaciones, desplazamientos forzados, asesinatos, secuestros, desapariciones forzadas, reclutamiento, masacres, torturas, extorsiones, trabajos forzados y la lista puede seguir. Según el portal Datos Macro (2024) en Colombia hay un aproximado de cincuenta millones de habitantes, si pensamos en las terribles consecuencias del conflicto, es como si tomáramos un quinto de la población y los hiciéramos atravesar por estas devastadoras acciones contra la vida. Frente a esto, la lucha por la verdad, la justicia y la reparación se han vuelto un imperativo moral para las comunidades y organizaciones sociales, quienes reclaman el reconocimiento y culpabilidad de los actores armados y políticos que han promulgado la guerra como forma de control social y como política estatal de gobierno.

Son justo las luchas, los cuestionamientos críticos y las prácticas entre la comunidad, y que crean comunidad, las que fracturan la cita con la guerra en Colombia, rompen las rutinas oficiales y convulsionan el sentido mismo donde se abren espacios a la reinterpretación y resignificación del pasado. Las convulsiones de sentido, como las llama Nelly Richard (2007), son provocadas en el contexto del conflicto armado por unas prácticas culturales, artísticas y de creación donde se rechazan las formas que, con la guerra, se ha marcado a la sociedad; una sociedad que, siguiendo la metáfora de Susan Buck-Morss (1993), anestesiada frente a

las realidades del sufrimiento y la violencia, entran en una desconexión sensorial ante las injusticias sociales y políticas mediadas, claro está, por unos discursos mediatizados que representan, entre imágenes y discursos, el terror como forma de anestesia. Según Susan Sontag (2003) las imágenes del sufrimiento provocan una habituación que desensibiliza a las personas ante la violencia, convirtiendo el horror en espectáculo visual de la cotidianidad. Las dinámicas de los medios de comunicación llevan a que la audiencia se convierta en espectadores distantes, incapaces o anestesiados por el miedo para conectar con la realidad del dolor ajeno lo que perpetúa en la sociedad la pregunta: pero ¿qué puede hacer uno?

Es a través del arte, la memoria y las narrativas personales que se desafían las maneras en que las estructuras de poder moldean el pasado como violento. Para Nelly Richard (2007) estas intervenciones permiten que el dolor de la sociedad y de las familias que han sido afectadas más directamente se resignifiquen desde las voces que han sido silenciadas, resistiendo las formas oficiales de recordar y, por lo tanto, abriendo nuevas formas de entender y confrontar la violencia. Son estos memoriscopios una visión crítica del pasado donde confluyen las miradas de las creadoras ante las heridas que ha abierto el conflicto armado en la sociedad; son los memoriscopios, a través de la imagen, acto de reconstrucción, discurso de resistencia y resignificación a las figuras armadas, políticas, territoriales, culturales e históricas que los discursos mediáticos y oficiales han ofrecido e implantado en la sociedad.

Por último, pero no menos importante, presento el memoriscopio #2 de Ángela y Mayra (Imagen 19):



Imagen 19.
Memoriscopio #2. Ángela y Mayra

Restos de... de ¿“nación”? de ¿“desahogo”? de ¿“arma”? ¿de qué? Aunque no quisiera sesgar la mirada, al ver el memoriscopio de Ángela y Mayra pienso en uno de estos tableros donde los investigadores van atando cabos para llegar al culpable o encontrar nuevas pistas. El memoriscopio despliega diferentes imágenes con las que conecta la mirada a través de un hilo morado y unos trozos de papel rojo junto a huellas dactilares de color rojo y negro que se riegan por toda la creación. Son predominantes los monocromos (negro, azul, sepia) en las imágenes, como si se tratara de imágenes antiguas. Este hilo morado, que en algunos tramos está acompañado de unos trazos de aserrín color café, nos puede seguir de guía: partiendo hacia el extremo superior derecho, donde inicia una de las puntas del hilo, nos encontramos la palabra “desahogo” cuya primera “o” es la mirilla de un arma sobre un ave; siguiendo por el ángulo superior derecho y bajando por el mismo margen encontramos recortes de puentes, al parecer unas máquinas petroleras, unas figuras masculinas que leen periódico y caminan junto a algunas vacas, el recorte de un antiguo mapa de navegación, y en el extremo inferior derecho, una fotografía borrosa de un hombre que, por un camino de tierra, camina de espaldas a la cámara. El hilo nos lleva hacia el margen inferior del memoriscopio, donde encontramos imágenes referentes a la naturaleza, al ganado y entre ellas se sobre ponen: la caricatura de un hombre que dispara junto a un perro, la ilustración de una mujer con una cabeza en una bandeja, un globo aerostático, una fuente y las siluetas de tres hombres, tras los cuales podemos ver restos de este mapa de navegación del cual ya habíamos visto algunos fragmentos. Es en el ángulo inferior izquierdo, donde se encuentra una de las imágenes que más me llama la atención: una mujer y un hombre cargan un cartel que dice: “la tierra para el que la trabaja”. Subiendo por el margen izquierdo, encontramos más imágenes alusivas a la naturaleza, a los animales, hasta que el hilo se pierde detrás de la imagen de un hombre, que erguido y con vista al frente tiene la palabra “yo” escrita en su pecho; junto a esta imagen, las creadoras en paralelo ponen la palabra arma y arriba de ella el recorte de un marco que no

tiene nada, pero está colgado en una pared. El hilo reaparece en el ángulo superior derecho y allí nos topamos con una imagen que, quizás, representa un ritual o celebración de una comunidad negra, por la disposición circular de las personas que aplauden a dos sujetos en el centro del círculo; el hilo nos lleva hacia la palabra “nación” y sigue su camino para terminar casi en el mismo lugar “Restos de” ...

El conflicto armado y la guerra en Colombia han traído impactos devastadores en la naturaleza, afectando fauna, flora, recursos hídricos y la tierra en general. La Comisión de la Verdad (2022) ha afirmado que, durante los años de conflicto, las acciones bélicas han devastado los ecosistemas colombianos, como, por ejemplo, en un solo ataque en 1990, el ejército nacional arrojó 186 bombas en Casa Verde, en Meta, afectando hasta ocho hectáreas de suelo y biodiversidad circundante. Igualmente, los atentados contra oleoductos por parte de guerrillas han generado derrames en ríos y suelos, afectando gravemente las comunidades que dependen de estos recursos (Comisión de la Verdad, 2022). Igualmente, de perjudiciales resultan las acciones de minería ilegal y la expansión de cultivos ilícitos que traen consigo deforestación de especies nativas, erosionando los suelos y agravando la crisis ambiental en regiones como el Urabá Antioqueño (Comisión de la Verdad, 2022).

Los campesinos y algunas comunidades indígenas de Colombia, quienes han trabajado la tierra y se han convertido, en cierta medida, en protectores de la naturaleza, han sido particularmente vulnerables bajo las dinámicas destructivas del despojo y desplazamiento. La Comisión de la Verdad (2022) destaca que estas comunidades han enfrentado no solo la pérdida de sus tierras cultivables, sino también el deterioro del entorno natural, comprometiendo, para quienes se mantienen en las tierras, su propia soberanía alimentaria. En este contexto, planteado desde el memoriscopio de Ángela y Mayra, donde la naturaleza es persistente

como representación, se hace imperativo comprender como la mirada también se posiciona en que actores no humanos son visibilizados como víctimas del conflicto armado y de allí la importancia de crear formas de reparación y restauración de la naturaleza. La interconexión entre justicia, paz y sostenibilidad debería ser esencial en la resignificación del pasado en el trazo de futuros posibles donde haya nuevas formas de relacionamiento con el ambiente.

...

Las imágenes no son, en los memoriscopios del segundo taller, puras representaciones estáticas de la realidad, al contrario, están en constante devenir, moviéndose entre la visibilidad de la creación y el relato y la invisibilidad característica de los regímenes de poder y visibilidad de la guerra en Colombia. La creación de estos memoriscopios nos lleva a lo que Didi-Huberman (2008) llamó la capacidad crítica de las imágenes, donde estas pueden ser lugares para tensionar y negociar el pasado y el presente, aquello concreto y abstracto, lo que media entre el acontecimiento y la interpretación, pero, además, con miras hacia la construcción de un futuro, donde también media la resignificación desde el presente.

Entre estos memoriscopios, emerge el concepto de montaje como primera posibilidad de análisis entre memoria e imagen. El concepto de montaje desde Georges Didi-Huberman (2008) permite repensarnos la relación entre imágenes y memoria, pues el montaje es una práctica que articula elementos de diferentes tiempos y contextos, creando una especie de red legible, donde se desafían las narrativas lineales y progresivas de los discursos oficiales. A la luz de lo visto en los memoriscopios, es posible evidenciar cómo las y los creadores se mueven en diferentes líneas temporales para capturar con su mirada los significados del pasado, resignificando el relato para exaltar aquello que para ellas y ellos resulta importante de mencionar o hacer visible, incluso de cuestionar. Todo esto implica que las imágenes no son

meros reflejos de pasado, sino que operan dialécticamente, interpelando al espectador para generar nuevas discusiones y comprensiones de ese pasado reciente (Didi-Huberman, 2008). Las imágenes tienen la capacidad de tocar lo real, como lo afirma Didi-Huberman (2004) y ahí, en ese lugar de encuentro entre la representación y la realidad, el montaje puede revelar verdades ocultas, dar voz a las experiencias silenciadas y construir diálogo entre las memorias.

Walter Benjamin (2005) introduce la idea de la imagen dialéctica, posteriormente trabajada también por Didi-Huberman.

La imagen dialéctica determina la percepción política de la historia: provocar el choque del pasado y del presente para que nazca una imagen dialéctica es precisamente descifrar el pasado a través de nuestro presente, es decir, hacer de él una lectura política. (Kuffer, 2015, p. 217).

En la “imagen dialéctica” es donde el montaje se convierte en herramienta crítica para dismantelar las narrativas hegemónicas. Benjamin (2005) menciona que las imágenes deben ser vistas como fragmentos que, al ser yuxtapuestos, generan nuevo sentido y permiten una comprensión más profunda del pasado. Los memoriscopios nos demuestran, más allá de una comprensión, un cuestionamiento y una crítica a las formas del “haber sido”; eso que fue y sigue resonando en el tiempo, toca los memoriscopios en reflejos de las memorias que del conflicto han reconstruido las y los creadores, para interlocutor entre quien ve, quien crea y el pasado desde el presente, relacionado con el planteamiento de Benjamin (2005) quien ve la relación entre el presente y el pasado es una relación dialéctica.

Los memoriscopios, en clave de género, representan unas imágenes dialécticas respecto a la figuración de la mujer en el conflicto armado. Teresa De Lauretis (1992) se plantea que las imágenes no son puro reflejo de la realidad, sino que construyen realidad, de allí que las imágenes de la mujer, como la virgen María vista en los memoriscopios, también puedan llegar a perpetuar estereotipos. Sin embargo, estos estereotipos pueden ser combatidos desde la misma imagen. En el caso del conflicto armado en Colombia, las fotografías de mujeres víctimas de la guerra se alzan como narrativas que subvierten la narrativa patriarcal dominante, pues en las imágenes, vistas en los memoriscopios, las mujeres madres dejan su actitud pasiva para emprender luchas por y desde la memoria desde su propio agenciamiento político. La importancia de las imágenes en la construcción y reconstrucción de memorias radica en su capacidad para capturar y transmitir experiencias que, de otro modo, podrían perderse en el olvido o ser desconocidas para quienes no las vivieron. Volviendo sobre el concepto de imagen dialéctica, ahora entendiendo que la imagen no solo representa al pasado, sino que lo interpela, desafía el presente de quienes vemos para tensionar nuestras comprensiones del pasado. Y en este punto donde se tensiona la imagen en la reconstrucción del pasado, es donde las imágenes pueden ser herramientas para mantener el poder del Estado o, al contrario, desafiar la narrativa oficial (Richard, 2007).

Las imágenes, además, pueden ser fragmentarias y parciales, lo cual resalta su potencial para ofrecer múltiples visiones del pasado (Didi-Huberman, 2008). Leonor Arfuch (2013) enfatiza en que las imágenes tienen un papel fundamental en la construcción de identidades colectivas y, a su vez, de memorias, pues es a través de éstas que las comunidades confrontan el pasado desde sus miradas, en ese caso, las imágenes actúan como un puente entre el pasado y el presente, facilitando un diálogo sobre, en este caso, el sufrimiento humano, producto del conflicto armado, y las acciones y trabajos que desde la memoria buscan justicia, duelos y

reconocimiento. Las imágenes, en el contexto del conflicto armado, no solo han documentado el horror, sino que también han sido vehículos para reimaginar y pensar nuevos futuros, donde la memoria colectiva es pilar en el deber ético del “nunca más”.

Luego de transitar por los memoriscopios, de establecer una charla con las creaciones y los discursos visuales propuestos por las y los creadores, entiendo que sus miradas focalizaron unos conceptos con los cuales jugaron y expandieron su narración, pero además, siento que estas creaciones son a su vez discurso crítico, quizás similar a lo que Nelly Richard (2007) enunció como crítica a las imágenes, pero en este caso no criticar las imágenes desde la palabra, sino desde la imagen misma, donde los cuestionamientos, las subversiones de las imágenes y la creación de nuevas imágenes permiten ver esa postura crítica de las y los creadores frente al pasado doloroso del conflicto armado y las narrativas tradicionales puestas en el medio social. Son estos memoriscopios discurso y acción crítica desde las memorias en la construcción y reconstrucción de unas memorias colectivas frente al conflicto armado.

4.3. El desplazamiento: la narrativa de los caminos transitados

“Se van, me quedo, ¿hay en realidad alguna diferencia? Irán a ninguna parte, a un sitio que no es de ellos, que no será nunca de ellos, como me ocurre a mí, que me quedo en un pueblo que ya no es mío”

Evelio Rosero, Los ejércitos, 2007

¿Qué significa desplazarse? ¿Cómo es posible ser desplazado de un país que, supuestamente, nos pertenece a todas y todos? ¿Cómo se retratan los desplazamientos humanos? El desplazamiento en Colombia ha tomado un significado distinto al de los diccionarios que nos dicen

que esta es una acción que implica moverse un punto A hacia un punto B; en nuestro país, producto de un conflicto armado y sus macabras y dolorosas formas de imponer el poder y el control, ser desplazado es ser sacado a la fuerza, o por causas de fuerza mayor, como salvar la vida, de un lugar, quizá el lugar de nacimiento o de establecimiento familiar, hacia un lugar desconocido, hacia el lugar hasta donde los pies alcancen a llegar para salvaguardarse y las pocas cosas que alcanzaste a tomar en brazos; ser desplazado en Colombia es moverse por un país que no nos pertenece, le pertenece a la guerra y al conflicto que nos obliga a abandonar nuestra tierra, nuestras raíces familiares e identitarias. Desplazarse en Colombia es seguir el norte en nuestra brújula: correr y huir para salvar la vida.

Para este tercer taller, quise que las y los estudiantes se relacionaran con el sentido de desplazamiento producto de años y años de conflicto armado, viendo el mapa y la cartografía como formas de la narrativa humana y su paso en la tierra. La cartografía es “la ciencia que estudia los procedimientos en obtención de datos sobre el trazado del territorio, para su posterior representación técnica y artística, y los mapas, como uno de los sistemas predominantes de comunicación de ésta” (Habegger y Macila, 2006, p. 3). Sin embargo, en el contexto que nos convoca, el conflicto armado y las narrativas múltiples frente a este, el mapa y la cartografía han sido usados como una narrativa oficial estática, donde las memorias y relatos que componen estas narrativas otras frente al conflicto no entran; la quietud de elementos, números, colores, nombres y explicaciones oficiales, abandona las narrativas y las memorias de quienes han transitado ese vasto territorio.

La cartografía como una de las muestras del paso de las personas a través del tiempo, del andar y de sus vivencias necesita de la subjetividad, de la palabra y de la memoria de quienes han habitado el espacio tiempo del mapa. La cartografía artística fue el camino que quise

atravesar en este taller junto a las y los participantes para permitir una exploración de los sujetos en la representación de sus memorias frente al espacio y el tiempo que se está habitando o que ha sido habitado. Su carácter artístico radica, quizás, en la libertad de expresión, y experimentación, del sentir de su experiencia en relación con el entorno habitado.

El hecho mismo de cartografiar debe guardar una relación con los actos humanos que han habitado el territorio desde la experiencia, no solo con el entorno, sino también con los objetos y otros seres presentes. Hablamos de posibilidades desde lo individual, de los seres, las cosas, el cuerpo, las identidades, de todo aquello que ha existido en un espacio tiempo determinado. Abrir las puertas a la cartografía como hecho artístico, da paso a la acción de las personas en la búsqueda de una identidad a través del reconocimiento y expresión de lo vivido:

Un mapa tiene múltiples entradas, su trazado no está orientado por la búsqueda de un origen. No existe un mapa único, verdadero, anterior y origen de los mapas; por el contrario, el mapa habla, insinúa desplazamientos, hace conexiones. La naturaleza del mapa tiene que ver con trayectos y devenires, con la movilización de objetos y con un amplio espectro de posibles situaciones relacionadas directamente con la particularidad del lugar. (Arbeláez, 2015 p. 86).

De acuerdo con lo comentado e intentando resignificar la acción de hacer mapas, o mejor, de cartografiar, siguiendo a Ramos *et al.* (2018), me planteé la idea de pensar la cartografía artística como un rizoma o una construcción rizomática. Una cartografía artística estaría volcada hacia la experimentación de lo real, de lo sensorial, de lo que se recuerda y no se reproduce, de lo que se construye para conectar temporalmente con los caminos atravesados en un tiempo diferente al presente en un acto individual, subjetivo, personal, y que se ve atravesado

por los caminos, rutas, recuerdos y relatos de otros.

Respecto a lo anterior y para proponer la comprensión de una cartografía artística como construcción rizomática desde los autores de este concepto, Deleuze y Guattari (2002) mencionan que:

Un mapa puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas [...] Contrariamente al calco, que siempre vuelve “a lo mismo”, un mapa tiene múltiples entradas. (P. 18).

En la comprensión de una cartografía artística que toma distancia del mapa tradicional y de su quietud frente a las experiencias humanas, resulta importante reconocer las memorias vivas, sensibles, individuales y colectivas que habitan en un espacio. Estas memorias se han construido junto a un otro, o muchos otros y otras, personas con quienes compartimos enlaces temporales y espaciales, lo cual nos permite vivir de diferentes maneras, en diferentes memorias.

Aquello que recordamos no está quieto, está igual de vivo que los que recordamos. Las memorias cargadas de objetos, lugares, colores, palabras, sensaciones, emociones, son un juego donde nos interrelacionamos con el entorno y es a través de la memoria que podemos traer al presente, o a la multiplicidad de presentes, las memorias que relatamos y compartimos como recuerdos, como quizá compartimos la experiencia con otras personas en el pasado.

Las memorias que tenemos, si bien hacen parte de nuestros recuerdos, nuestra historia, nuestra identidad narrativa, realmente están volcadas al exterior y a aquello que nos permite recordarnos y recordar a otros en determinados espacios. “Cada uno tiene, como es natural, su punto de vista, pero en una relación y una correspondencia tan estrecha con los de los demás, si sus recuerdos se deforman, basta con situarse en la perspectiva de los demás para rectificarlos” (Halbwachs, 2004, p. 79). Pensar entonces la memoria en relación con el otro, ambos puestos en un espacio-tiempo, nos pone en una perspectiva social de la memoria, como lo afirma Vásquez (2001), las memorias son construcciones sociales, producto de procesos de comunicación, acciones y prácticas que configuran nuestro pasado de forma común (Ramos *et al.*, 2018, p. 42).

Para hablar de cartografía, mapas, recorridos, memorias, espacio, tiempo y desplazamiento ¿qué mejor forma que movernos? El itinerario de actividades del día fue el siguiente: primero, encontrarnos en un punto, antes pensado, para allí comenzar unos recorridos en grupos para hablar de los desplazamientos que han tenido nuestras familias hasta hoy; segundo; ir a un lugar cercano a la Universidad ECCI, relacionado con el hacer memoria; tercero, llegar a nuestro espacio en la biblioteca para proceder a la creación de nuestras cartografías sobre los desplazamientos familiares; y cuarto, charlar y reflexionar sobre lo acontecido en el taller. Así pues y en ese orden de ideas, nos pusimos en la tarea de desplazarnos para hablar de nuestros desplazamientos, los desplazamientos familiares y cómo estos desplazamientos también han creado unas memorias y una narrativa frente al conflicto armado. Nuestro punto de encuentro fue la carrera 20 #42^a – 2:



Imagen 20.
Imagen de inicio del recorrido

Este mural ubicado en la localidad de Teusaquillo lo escogí con la intención de reunirnos a hablar y hacer un pequeño recuento sobre los dos talleres anteriores donde ya habíamos hablado de memoria, como concepto, y de las memorias que ellas y ellos han construido y reconstruido sobre el conflicto armado en Colombia. Escogí este mural en especial por el trabajo que hay detrás. Realizado por el colectivo Dexpierte, este mural es la representación de una disputa por la memoria que se da en las calles a través del muralismo y grafiti, este colectivo hace más de diez años se ha dado al trabajo de disputar el espacio público y la memoria para el reconocimiento y cuestionamiento constante de la sociedad frente a la historia, en sus palabras:



Imagen 21.
Imagen del mural completo

Nosotrxs como colectivo creemos que existe una herencia histórica que como colombianos nos caracteriza. Hay historias de luchas y violencias que permanecen en nuestra memoria. Décadas de dualidades entre la guerra y la alegría de vivir en medio de luchas cotidianas y anónimas nos llevaron a pensar en una manera también dual de graficar las ideas (Por eso lo gris y el color). Nos inspira también trabajar de manera colectiva y expandir la experiencia gráfica e investigativa que hemos adquirido en estos 4 años. Creemos que el aprendizaje y los distintos saberes deben ser compartidos en su totalidad para generar una trascendencia en la gente y así mismo que tu trabajo tenga un sentido compartido y amplio, no por un interés individual sino también un interés colectivo. (Poveda y Cuesta, 2018, p. 9).

El mural contiene la siguiente dedicatoria: “Este mural conmemora la búsqueda de justicia por los homicidios, desapariciones forzadas y hostigamientos en contra de personas defensoras de derechos humanos por parte del estado colombiano. Ellas y ellos construyeron un mejor país. Sus sueños y luchas persistirán en cada intención que busque la dignidad”. En el Mural, en el que, además, podemos leer la frase “Sin olvido” y la palabra “dignidad”, vemos los rostros y los nombres de 10 personas: Jesús Mabía Valle Jaramillo, abogado y defensor

de derechos humanos colombiano también fundador en 1979 del Comité Permanente de Derechos Humanos de Antioquia, fue asesinado por paramilitares; Alirio de Jesús Pedraza, abogado y defensor de derechos humanos desaparecido por el Estado colombiano; Julio Cesar Peñaloza, hizo parte en sus inicios de la Unión Patriótica, convirtiéndose en concejal de Soacha y asesinado en tarima la noche del magnicidio de Luis Carlos Galán; Jaime Hernando Garzón Forero, abogado, pedagogo, comediante, actor, locutor, periodista, político, activista mediador de paz colombiano, alcalde menor de la localidad de Sumapaz, fue asesinado presuntamente por órdenes paramilitares y con la complicidad del Estado colombiano por su activismo político; Ángel Quintero Mesa, activista y defensor de derechos humanos, miembro de la Asociación de Familiares Detenidos Desaparecidos, ASFADDES, Seccional Medellín, capturado y desaparecido por agentes del Estado y paramilitares; Claudia Patricia Monsalve, activista y defensora de derechos humanos, miembro de la Asociación de Familiares Detenidos Desaparecidos, ASFADDES, Seccional Medellín, capturada y desaparecida por agentes del Estado y paramilitares; Luis Felipe Vélez, profesor y sindicalista asesinado por su activismo social en Medellín por los paramilitares; Mario Calderón Villegas y Elsa María Alvarado, investigadores del CINEP, fueron asesinados el 19 de mayo de 1997 junto a Carlos Alvarado en Bogotá, por su activismo y liderato social.

Además de comentarles el trabajo de este colectivo y cómo hay unos espacios que nos ayudan a evocar nuestras memorias, teniendo en cuenta que dentro de los desplazamientos podemos reconocer y recorrer muchos lugares, quise que se cuestionaron sobre un lugar de memoria. Los caminos, los lugares, los objetos y las voces construyen memorias que edifican las experiencias de las personas que han sido desplazadas por el conflicto armado y es gracias a sus memorias y narrativas que hemos construido una memoria colectiva frente a lo que ha significado el flagelo del desplazamiento en Colombia. Pierre Nora (2008) define los lugares de memoria, *lieux de mémoire*, como espacios, objetos, monumentos, eventos o, incluso, símbolos que cristalizan y representan una dimensión clave de la memoria colectiva. Estos lugares surgen porque la memoria se vuelve inestable o fragmentada, en especial en momentos en que la historia oficial y la memoria viva ya no están entrelazadas de manera natural. Según Nora (2008), los lugares de memoria son fundamentalmente importantes para mantener una conexión con el pasado, no historizado sino reciente, en sociedades donde la memoria oral ha sido desplazada u ocultada por un meta relato escrito y oficializado, como es el caso colombiano, en el cual, podemos reconocer y ver la magnitud del desplazamiento, gracias a los testimonios y en ellos las memorias de los lugares atravesados de manera forzada.

Nora (2008) plantea que, en el contexto contemporáneo, la memoria ha disminuido su transmisión de forma directa entre generaciones, por lo que es necesario crear y preservar lugares que nos recuerden ese pasado compartido desde el presente. Estos lugares pueden ser físicos, como monumentos o cementerios, pero también simbólicos, como conmemoraciones, archivos o museos. Lo esencial de un lugar de memoria es su capacidad para ser un punto de referencia y evocación del pasado, precisamente por la necesidad de una transmisión orgánica de la memoria a través de la vivencia cotidiana. Los lugares transitados por las palabras de las y los participantes del taller nos evocan lugares que, quizás, desconocemos, pero allí

se sitúan movimientos, pasos, sentimientos, lágrimas, gritos y sucesos que crearon en sus memorias una identidad frente al recorrido; se creó memoria en el camino y sus caminos ahora son parte de nuestra memoria, polifónicamente, sus voces y las voces que componen sus memorias ahora están en las nuestras.

Estando en el lugar, frente al mural, establecimos una pequeña charla. A Cristian A. le llamé la atención el color morado que predomina, interpretando que el color morado tiene un simbolismo en el luto, como si este fuera un país que constantemente se encuentra de luto. A Briyith, por su parte, le llamé la atención las figuras de las hormigas que caminan en la parte inferior del mural; para ella, las hormigas representan el trabajo y la importancia que las personas allí representadas tuvieron en el trabajo por un mejor país. Respecto a la palabra que se ubica en el centro, “dignidad”, Cristian G. añadió “*porque todo este tiempo se ha tratado de eso, de la dignidad de las personas y cómo se vulnera esa dignidad a lo largo del tiempo*”. Les pregunté si conocían a las personas que estaban retratadas en el mural y solo reconocieron a Jaime Garzón.

Posterior a esta primera charla, nos dividimos en dos grupos: por un lado, Briyith, Cristian A., Mayra y Ángela; y, por otro lado, Mafe, Cristian G., Yulieth y yo. Tomamos rumbos diferentes entre las calles de Teusaquillo para luego encontrarnos en otro punto seleccionado para establecer una segunda charla con todo el grupo. La intención de separarnos e ir hablando fue hablar de los desplazamientos que tuvieron nuestras familias hasta llegar al lugar en el que hoy se encuentran y entender, entre nosotras y nosotros, cómo esos recorridos han conformado unas memorias familiares, además, claro, hablamos de las implicaciones que ha tenido el conflicto armado en el desplazamiento de las personas.

En el grupo con el que caminé charlamos sobre nuestras historias familiares. Mafe, por su parte, nos contó la historia de su abuelita, quien, siendo muy niña, fue desplazada del municipio de Páez, en Boyacá. Mafe relata cómo su abuela narra la experiencia desde la sensación de huir; ella a su corta edad sabía que de algo huían, aunque no entendía de qué. La familia de la abuela de Mafe huyó de Páez tras el inicio de La Violencia. Les conté la historia de cómo mi familia, por parte de papá, se tuvo que desplazar desde Boyacá, pues el día menos pensado, llegaron diciéndoles que esas tierras donde ellos estaban tenían dueño, más o menos en la época de los 60'; igualmente, mi familia por parte de mamá se desplazó desde Barranquilla hacia Bogotá en búsqueda de mejores oportunidades. Cristian G. nos contó cómo su mamá vino desde Pacho, Cundinamarca, pues en busca de mejores oportunidades tuvo que salir de allí; en Bogotá se conoció con el papá de Cristian y juntos lucharon frente a personas que quisieron hacerles daño. Yulieth nos contó cómo su mamá salió de Tumaco hacia Ecuador en busca de estudio y de mejores oportunidades, allí conoció al papá de Yulieth y se fueron a Cartagena, lugar del cual salieron también hacia Bogotá con la intención de procurar un mejor futuro⁴.

En el otro grupo, se conocieron algunas otros relatos que luego tuve la oportunidad de conocer gracias a los audios: Briyith nos contó cómo su padre creció y se estableció en el barrio Bostón de Barrancabermeja; allí el padre, siendo un niño, recuerda cómo el M-19 ayudó en la construcción del caserío que dio posada y techo a miles de personas desplazadas y se creó una comunidad, donde él, en diferentes ocasiones, tuvo que ver el accionar de esta guerrilla e, incluso, establecer lazos de ayuda para entregarles comida y demás. Ángela, por su parte, nos contó la historia de su papá y mamá, ambos desplazados de Vista Hermosa, en el Meta;

de allí salieron por la llegada de la guerrilla de las Farc y el recrudecimiento de los conflictos el despojo de tierras y el establecimiento de los paramilitares que también reclamaban el territorio. Entre estos conflictos, sus padres se desplazaron a un corregimiento cercano, sus hijos mayores se fueron a Bogotá y dos de los hermanos de Ángela que permanecieron en el Meta se vieron implicados en estos grupos, uno de ellos entre un grupo paramilitar. Entre la caminata, Mayra, mi hermana, contó la misma historia que le conté al grupo con el que caminé.

El desplazamiento forzado en Colombia es uno de los fenómenos más dolorosos y complejos del conflicto armado; bajo este fenómeno se han gestado y atravesado caminos y lugares que las víctimas reviven en sus relatos y que nos ayudan a construir memorias del desplazamiento, así como a reconstruir esos caminos atravesados. Según el CNMH (2015), este fenómeno ha afectado a más de 8 millones de personas, lo que convierte a Colombia en uno de los países con mayor cantidad de desplazados internos a nivel mundial.

El desplazamiento forzado en Colombia tiene sus raíces en la década de 1940 (CNMH, 2013), con La Violencia, un periodo de enfrentamiento entre los partidos Liberal y Conservador que dio lugar a miles de desplazados rurales. No obstante, es con la consolidación de las guerrillas en los años 60 y 70, y más tarde con el surgimiento de los grupos paramilitares en los años 80, que el desplazamiento forzado toma una dimensión masiva. Estos actores, interesados en controlar el territorio por razones políticas, económicas y militares, utilizaron la violencia contra la población civil como estrategia de imposición de poder para apropiarse de tierras y recursos que contribuyeran, en gran medida, con el control de “zonas estratégicas” para el narcotráfico.

4. Para desplegar y leer los relatos completos hechos durante los recorridos, revisar el Anexo 2

Con la llegada de las guerrillas, como las FARC y el ELN en los años 60 y 70, se intensificó la presión sobre las comunidades campesinas, teniendo en cuenta que estos grupos insurgentes también conformaron comunidades de las que luego también fueron desplazados; a partir de los 80, los paramilitares llevaron a cabo desplazamientos forzados masivos, especialmente en zonas de conflicto y de riqueza natural. Estos grupos justificaron sus acciones bajo la idea de “limpiar” las zonas de presencia guerrillera, pero el objetivo real era el control territorial y el despojo de tierras.

La región de El Catatumbo es uno de los territorios golpeados por la presencia del conflicto y, con él, el desplazamiento forzado masivo en Colombia. Esta región, rica en recursos y suelos fértiles, así como importante por su clima, ha sido disputada históricamente por guerrillas, paramilitares y fuerzas del Estado (CNMH, 2015). Durante la década de los 90 y principios de los 2000, los paramilitares de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) llevaron a cabo masacres y desplazamientos masivos para controlar la región. Según el Informe Con licencia para desplazar. Masacres y reconfiguración territorial en Tibú, Catatumbo (CNMH, 2015), uno de los eventos más traumáticos en El Catatumbo fue la masacre de La Gabarra, ocurrida en 1999, donde más de 100 personas fueron asesinadas y miles de campesinos huyeron en medio del fuego cruzado y las amenazas. Esta violencia desmedida hizo que el Catatumbo se convirtiera en uno de los tantos epicentros de desplazamiento masivo en el país.

En los Montes de María, región de Bolívar y Sucre, se vivió una situación similar. Este territorio, estratégico por su ubicación entre la Costa Caribe y el interior del país, fue foco de disputa entre paramilitares y guerrillas durante las décadas de los 90 y principios del 2000 (CNMH, 2015). Las masacres de El Salado en 2000 y Macayepo en 2001, perpetradas por las AUC, son dos de los eventos más atroces que desataron olas de desplazamiento masivo. En El Sala-

do, por ejemplo, las AUC asesinaron a más de 60 personas, lo que provocó el desplazamiento de alrededor de 5,000 campesinos. Estos hechos no solo evidencian el uso sistemático de la violencia contra la población civil, sino también el despojo de tierras y la ocupación ilegal de territorios.

El Cauca, una región con una gran presencia de comunidades indígenas y negras, también ha sido escenario de desplazamientos forzados masivos debido a su ubicación estratégica y su riqueza en recursos naturales. Las comunidades indígenas del Cauca han sido históricamente vulnerables, tanto por la disputa territorial entre actores armados, como por los intereses económicos asociados a la minería y el narcotráfico. En 2001, la masacre de Naya, donde más de 80 personas fueron asesinadas por las AUC, fue uno de los episodios más cruentos que provocó el desplazamiento masivo de comunidades afrodescendientes e indígenas hacia ciudades como Popayán y Cali (CNMH, 2015).

Luego de encontrarnos nuevamente y de tener un panorama del desplazamiento familiar dentro del contexto del conflicto armado en Colombia, quise llevarlos a un lugar tristemente importante para la Universidad ECCI. El 19 de julio del 2022, en horas de la noche, el joven Kooby Bray Duarte Forero, estudiante de ingeniería química de la Universidad, fue asesinado por la policía sin mediar palabra alguna, pues por una alerta de la comunidad, se informó al CAI del sector que había ocurrido un robo. Kooby, quien se movilizaba en moto, fue alcanzado por los uniformados que dispararon contra su humanidad, asesinándolo en el lugar (Voz, 2022). Al lugar llegamos caminando y allí, además de contarles la historia y darme cuenta que para ellos era desconocida, pues en la Universidad está prohibido hablar del tema, prestar alguna ayuda a la familia o hacer actividades alusivas a lo ocurrido, les quise cuestionar sobre lo que ellos entendían por un lugar de memoria. A esta pregunta, Mafe respondió que son

lugares de memoria: *“porque traen memoria”*; Cristian G recordó nuestra visita a la exposición de El Testigo de Jesús Abad Colorado, a la cual fuimos de manera grupal tras el taller número dos, pues a las y los estudiantes les llamó bastante la atención el hecho de conocer todo la obra; igualmente comentó: *“además, es súper interesante porque en la exposición la memoria se ve, aquí pues si no estuviéramos con usted, profe, pues no sabríamos nada y seguiríamos caminando. Es que a veces los lugares sí cuentan las historias que pasaron en ellos, pero otras veces no”*. Los lugares y espacios que atravesamos están llenos de memorias, en ocasiones, expuestas o rememoradas mediante expresiones o dispositivos que nos cuentan lo que pasó, otras veces, los lugares recuerdan el pasado gracias al encuentro, la charla, la acción frente al lugar, y en este caso, como antes lo mencioné, también estamos hablando de lugares de memoria.

Ángela intervino diciendo: *“justo me pasaba algo cuando iba en el SITP. Venían como entrenando a otros para conductores y pasamos por el frente del CAI de Villa Luz, entonces un señor dijo: “mire, aquí fue donde trajeron ese muchacho que mataron los policías”. Yo no tenía ni idea porque eso fue como en 2020 y creo que estábamos en vacaciones, o algo así, o yo no vivía por ahí todavía, entonces me fui a internet, y sí, fue en ese CAI, pero yo no sabía, sí había escucha-*

do la noticia, pero no sabía, y pues yo todos los días paso por ahí y normal, pero ahora paso por ahí y digo “bueno, ahí fue donde mataron al muchacho”. Ángela se refirió al asesinato de Javier Ordoñez, en el CAI de Villa Luz, Engativá, en el año 2020. Haber pasado por el mural y por este lugar donde fue asesinado Kooby, contribuyó a que las y los participantes relacionaran, no solo los desplazamientos, sino también los lugares, con objetos que hacen parte de las memorias tanto individuales como colectivas y desde allí relatar y narrarse dentro de sus comprensiones, sensaciones y formas de ver el espacio y el recorrido en la construcción y reconstrucción de unas memorias.

Habiendo recorrido las calles en busca de charlas que acompañaran nuestros caminos, llegamos a nuestro lugar de creación. Las y los estudiantes hicieron grupos de a tres y les compartí unos mapas impresos en acetato. La idea de imprimir estos mapas era poder jugar con las posiciones, sobre poner, quitar, sumar caminos y podernos ver todos mediante los trazos de los recorridos familiares. La indicación eran plasmar los trazos de esos caminos recorridos por las familias hasta llegar a ese presente. Luego de unas horas trabajando se dieron estos resultados:



Cada una de las creaciones media entre las palabras y los desplazamientos como constructores de memorias. En la imagen 22, es posible ver cómo hay diferentes materialidades para el trazo de caminos, pero unas señales nos permiten significar la narrativa inmersa en el memoriscopio. Para Cristian, Mafe y Briyith, el hilo morado representa una búsqueda de estabilidad, que nos lleva hacia el centro del mapa donde se posiciona un corazón azul, el cual representa esa esperada estabilidad, justo en Bogotá, pero esa estabilidad es buscada por unos caminos anteriores; trazados en aserrín de diferentes colores, tenemos los caminos de: oportunidad, vivencia y transición. No hay caminos ajenos, las y los creadores de este mapa relacionaron sus recorridos mediante significados comunes y desde ese encuentro dialógico proponen una cartografía unificada por lo simbólico y por el sentir de unas familias que, en la búsqueda de estabilidad, alejada del conflicto o de los efectos posteriores del conflicto, hallan en el centro un punto de encuentro y de tejido común.

En la imagen 23, Yulieth y Cristian relacionan sus memorias de una manera similar. Mediante unas convenciones de color, representan con el azul, los caminos trazados por sus padres, y mediante el color rosado, los caminos atravesados por sus madres. Un detalle que resulta muy relevante, es esta hebra de hilo entrecruzada entre azul y rosado. El significado de esta,

en palabras de la creadora es que en ese trayecto sus padres ya no estaban solos, estaban acompañados compartiendo un mismo camino. La relación con el hilo para trazar estos caminos puede ser por la facilidad de modelarlo ante el trazo de un camino, sin embargo, lo interpreto también como una relación simbólica de tejido. Cuando se teje, se entrecruzan múltiples y diferentes hilos hasta que se unen por esos mismos entrecruzamientos. Lo mismo ocurre con los caminos, andamos por múltiples senderos que nos llevan de un lugar a otro, y en esa sucesión de eventos se van tejiendo unas memorias del recorrido que después son narrativas de nuestro desplazamiento.

En la imagen 24, sí hay una separación de caminos. Mayra traza con pinturas los recorridos de su mamá, de su papá y de sus abuelos. Igualmente, pero con otro material, con hilo, Ángela traza los caminos de ella, de su mamá y de su papá. La inscripción de estos caminos en el mapa, también permite ver la diversidad de maneras que puede tener el relato del desplazamiento en convertirse en un memoriscopio. Unidos o separados, los caminos se entrecruzan, se tocan y devienen en un mismo punto central. Por esta razón, aunque no estuvo planeado en un principio crear una estructura que los uniera, tomé la decisión de unir los mapas y ver los caminos de todos tejidos en múltiples caminos:



Imagen 25.
Memoriscopio #3 Montaje colectivo.

Cuando todos habían terminado sus mapas, tuvimos una corta charla:

Braian: *¿qué les quedó del taller que hicimos hoy?*

Briyith: *relacionando la actividad de salir con esta es como recorridos y cómo en ciertos lugares pasaron cosas y muchas historias de lugares que uno no sabe, aquí está el mapa pero aquí cuenta cómo la historia de cada una de las familias.*

Mafe: *y son memorias [...] yo siento que es algo que marca y que trasciende, digamos que estamos contando historias de nuestros papás, abuelos, bisabuelos. Siento que son cosas que trascienden y quedan ahí de alguna forma. En la cotidianidad, tú te acuerdas de eso por algo que haces, lees, ves o actúas de alguna manera y nos forma por generaciones.*

Desde las cartografías plasmadas en los memoriscopios, y desde estas palabras de Briyith y Mafe, entendemos las memorias y los relatos como parte del ejercicio cartográfico y cómo a través de estos hay una comprensión, transformación, transmisión y resignificación de unas huellas en el pasado. En el intento de cartografiar, reconstruimos y re habitamos espacios de nuestro pasado, o de pasados y lugares comunes a los relatos de otros; por ello, las cartografías son un ejercicio de conocimiento sensible que nos permite acercarnos a la realidad del habitar humano. Las cartografías artísticas son, en suma, “una metodología del recuerdo que vincula al tiempo y al espacio en la emergencia de recorridos sensibles” (Ramos et al., 2018, p. 54) y compartidos.

La memoria, los relatos de esas memorias y los mapas donde las memorias han ocurrido configuran el espacio donde expandimos el pasado, lo analizamos y lo traemos a diferentes presentes para volverlo a habitar; ese el espacio donde tenemos la “posibilidad para vernos y ver al otro de modos diversos” (Ramos et al., 2018, p. 47). Este espacio del mapa o de la cartografía artística es el espacio donde el tiempo del jardín de los senderos que se bifurcan

(Borges, 1984) me permite reconocer al otro en el espacio, me permite recolectar relatos familiares, de amigos, de conocidos o de desconocidos para relacionarme con espacios que he recorrido o que ni siquiera he cruzado. Los relatos me posibilitan crear memorias propias que relataré en presentes o futuros distintos, pero que me permitirán dar vida con la palabra a experiencias pasadas. La cartografía artística es un acto de resistencia de la memoria en el espacio, es resistir a historizar los recorridos, enmarcarlos en la quietud; por el contrario, es devolverle la vida a través del acto creativo mediado por el relato de la experiencia.

4.4. Memorias inscritas en el cuerpo: el cuerpo y el conflicto armado en Colombia

Llegado el momento del cuarto taller, la confianza, la amistad y la confidencia se iban volviendo algo cotidiano de nuestros encuentros. Pasamos de saludarnos a implicarnos en charlas más afectivas desde la comprensión y la responsabilidad con el otro. Bajo estas relaciones y un escenario muy fértil para este cuarto taller, donde trataríamos nuevamente temas relacionados a las memorias familiares, empezamos nuestro hacer. Para el cuarto taller proyecté una idea desde la planeación: hacer mapas del cuerpo y allí, desde ese espacio tan personal, enmarcar las memorias familiares relacionadas con el conflicto armado en Colombia junto a las fotografías familiares.

Luego de reunirnos, charlar un poco y hablar sobre los últimos tres talleres, el cuarto taller tuvo comienzo. En primera instancia, les comenté lo que haríamos: trazar una silueta de nuestro cuerpo, como quisiéramos proponerla, dibujarlas o representarla, y dentro de ella narrar algún relato en específico o diferentes memorias que conectaran a nuestra familia con el conflicto armado. Las fotos jugaron un papel crucial en la realización de los memoriscopios del cuarto taller, pues estas nos dieron un contexto visual de quienes transitaban las narrativas

en los memoriscopios. Previo a la iniciación del taller, quise hacer una introducción hablando y cuestionándoles sobre el cuerpo en el conflicto armado. El cuerpo ha sido en el conflicto armado territorio de disputa, de guerra y de resistencia. Sobre el cuerpo se han manifestado de múltiples maneras la guerra y la violencia, desde el secuestro, el desmembramiento, los asesinatos, hasta violaciones, borramientos o desapariciones y reclutamiento forzado. Todas estas manifestaciones de la violencia atacan directamente al cuerpo, lo sitúan en un ejercicio de imposición de poder sobre el cual hay unas afecciones y una narrativa, pues el cuerpo, como primer territorio personal, guarda también unas memorias, sensibilidades y luchas en medio del conflicto armado.

Al comenzar, sin tener muchas intervenciones por parte de ellos y ellas, las y los estudiantes notaron algo importante que no había contemplado. Al empezar a tomar los materiales y tomar decisiones sobre cómo plasmar su silueta corporal, pesamos que serían siluetas demasiado grandes, lo cual podría dificultar la realización del ejercicio, el manejo del espacio, el uso de materiales y la posterior presentación de los memoriscopios. Como propuesta, pensamos en tomar como referencia siluetas extraídas de internet que tuvieran un tamaño menor. Así, tomamos un video beam de la biblioteca y cada uno y cada uno buscó la silueta que prefería para crear su ejercicio. Algunos prefirieron dibujar e invertir el sentido de la silueta, lo cual derivó en otras manifestaciones.

Como he mostrado con el paso de los análisis, no podría forzar los caminos andados y las prácticas acontecidas para ser analizadas de la misma manera, en el mismo orden y con las mismas características, pues la naturaleza cambiante y diversa de los memoriscopios lo impide. Por esta razón, para este análisis, comencé con una reflexión sobre el espacio autobiográfico propuesto por Leonor Arfuch y cómo desde allí agrupé los memoriscopios para crear unos ejes de análisis.

4.4.1. El cuerpo: lugar para el espacio biográfico

Leonor Arfuch (2002) propone el espacio biográfico como un territorio narrativo donde la vida tiene la posibilidad de construirse, interpretarse y enunciarse desde relatos. Su concepto desde la reflexión por cómo el ser humano puede organizar las experiencias de vida y darles sentidos mediante las narrativas, que van de lo individual hasta la inscripción en lo social o colectivo. Para la autora, este espacio no implica solamente el recuerdo plano, sino un lugar donde la memoria, la historia y las narrativas emergen y se encuentran para articularse con el tiempo, el espacio y la colectividad. Así, estos relatos biográficos convergen como maneras de narrar la vida y responden a marcos o contextos precisos, donde se tensiona aquello vivido, lo que se cuenta de lo vivido y la representación de lo vivido (Arfuch, 2002).

Para este espacio biográfico, la identidad narrativa resulta ser esencial, pues se configura en un diálogo con el pasado y con las voces que resuenan en las narrativas de vida. Para Arfuch (2002), narrar siempre parte de un acto situado por el tiempo y las situaciones discursivas que moldean la percepción del pasado en el presente, como ideologías, grupos sociales, instituciones, conflictos éticos, representaciones políticas, y demás. La identidad narrativa no es neutra ni homogénea, más bien se enuncia desde la tensión entre lo individual y lo colectivo, entre lo que se dice y se silencia. El espacio biográfico donde se relata la vida, es una forma en que las memorias buscan significar la experiencia y, desde allí, se disputan las versiones del pasado. Cuando nos narramos, cuando decidimos proponernos en un sistema simbólico para representarnos y exteriorizarnos, no solo contamos “nuestra vida”, nos posicionamos dentro de una trama de sentidos compartidos y disputados en la sociedad.

Ahora bien, para este taller donde basé mis reflexiones en el cuerpo como primer territorio en el cual inscribimos nuestras memorias, percepciones y sensaciones del mundo, conecté el espacio biográfico con el cuerpo, pues el cuerpo es territorio narrativo donde se enmarca la biografía, pues toda vivencia y experiencia en el mundo sitúa al cuerpo en la conexión con un exterior, un tiempo y un espacio concretos. El cuerpo porta las memorias desde la presencia y las sensaciones que recorren la corporalidad cuando experimentamos la vida, por ello, es nuestro primer escenario donde toman sentido, orden y significado las narrativas y, por ende, nuestra identidad narrativa. Entre gestos, marcas, silencios, sensaciones, el vínculo entre la narrativa de vida y el cuerpo crea un puente en la comprensión del espacio biográfico, no solo en el contexto de relatar nuestras experiencias, sino también en la enunciación y presencia de unos cuerpos que resisten. Los cuerpos son un testigo que conecta lo individual con lo colectivo, con lo político y lo permanente. El cuerpo en el espacio biográfico es un lugar de encuentro entre los relatos personales y sociales, donde dialogan las marcas del pasado y florecen las posibilidades significativas de las narrativas de vida (Arfuch, 2002).

Teniendo como precepto estas palabras que relacionaron el cuerpo con la narrativa, partí hacia el análisis de los memoriscopios dados en el cuarto taller, donde las siluetas representan unos cuerpos que se narran y se enmarcan y configuran en el contexto del conflicto armado en Colombia. Este análisis y relación entre cuerpo y espacio biográfico, permitió establecer unas relaciones que comentaré luego de los análisis para cerrar este cuarto apartado de análisis.

Para comenzar, conversé con los memoriscopios de Briyith, imagen 26, Ángela, imagen 27, Mafe, imagen 28, y María José, imagen 29:

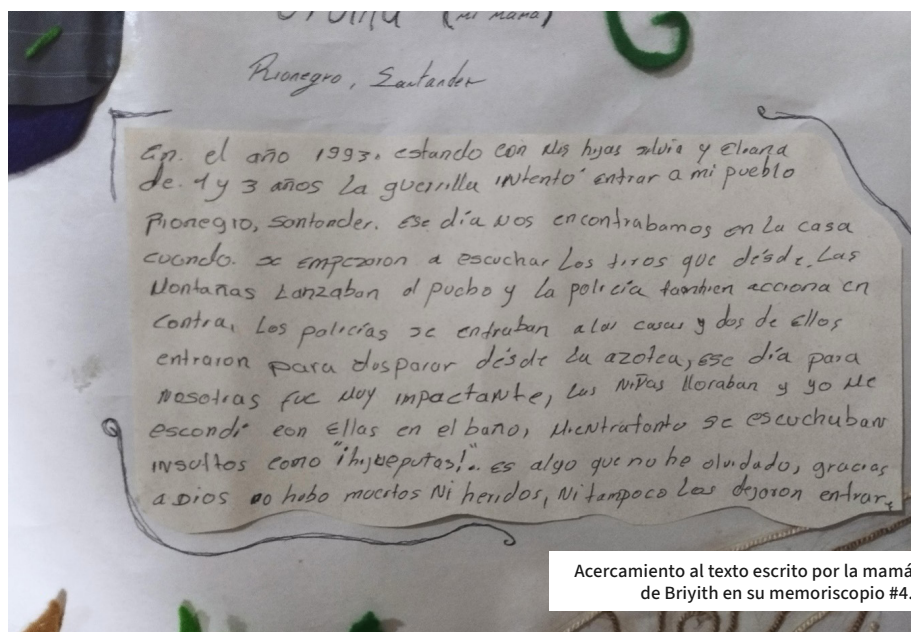


Imagen 26.
Memoriscopio #4 Briyith.

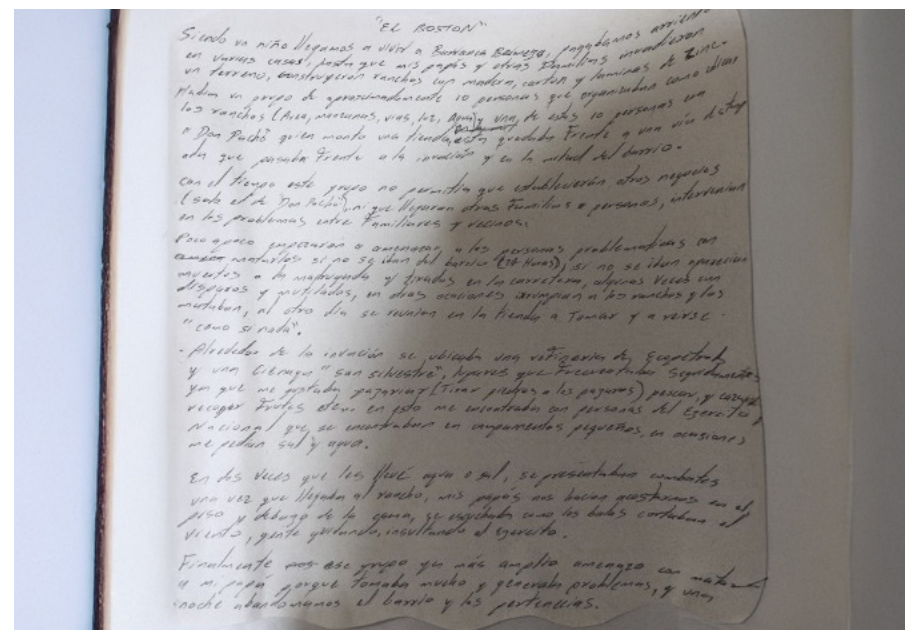


El memoriscopeo #4 de Briyith, imagen 26, es muestra de cómo las y los estudiantes se apropiaron del concepto de memoriscopeo para explorar sus narrativas y desbordar las planeaciones hacia sus propias formas de representación narrativa. Briyith no planteó en su memoriscopeo la silueta de un cuerpo humano, tomando la misma idea, se pensó un árbol que no hace transitar entre raíces y ramas por sus memorias familiares. “*Sus raíces mis memorias*” es la frase que se posiciona junto a las raíces del árbol hechas por Briyith con hebras de hilos que se entrecruzan y abren poco a poco el espacio de su creación. El árbol presentado por Briyith, que surge en nos tonos cafés desde el pasto verde hecho en retazos de tela, emerge y cambia hacia un color verde por las ramas donde se posicionan tres fotografías, de izquierda a derecha: una foto de la hermana mayor de Briyith, una foto de Briyith cuando era menor y una foto familiar de Briyith junto a sus padres y hermana. Al extremo izquierdo del árbol encontramos una foto de la madre de Briyith, la señora Doris Rojas Urbina, que de su puño y letras regaló a Briyith sus memorias:

Por otra parte, en el costado derecho del árbol, encontramos un relato de las memorias escritas del papá de Briyith, junto a una foto del señor Edinson Rueda:



Acercamiento al texto escrito por la mamá de Briyith en su memoriscopio #4.



Acercamiento al texto escrito por el papá de Briyith en su memoriscopio #4.

El relato de la mamá de Briyith nos cuenta cómo el año de 1993, en Río Negro, Santander, ella, junto a sus hijas, se vio en medio de un enfrentamiento armado. No se especifica cómo fue el suceso en detalle, se nos habla de la guerrilla y los policías como actores armados presentes en el hecho, pero hay algo que resalta y es el miedo que invade el relato. Por otra parte, frente al relato del papá de Briyith, se nos cuenta su vida en la conformación del Barrio Boston, en Barrancabermeja. Él nos relata cómo su familia hizo parte de la invasión, la organización que tuvieron entre 10 personas para acomodar la gestación del barrio y la tienda de Don Pacho. Se nos cuenta, además, cómo en su transcurrir e la niñez, mientras jugaba, también contribuía con agua y sal a un grupo armado, que si bien no se especifica en su relato cuál es, por las memorias de Briyith en otros ejercicios, sabemos que era el M19.

En el memoriscopio de Briyith confluyen sus memorias familiares y se nos permite identificar quiénes fueron las personas que atravesaron esas experiencias. Estos cuerpos, que reconocemos mediante fotografías, nos sitúan en unas memorias biográficas y autobiográficas del conflicto armado en Colombia. Mencionar el nombre de estos cuerpos, las fotografías y la frase “*sus memorias, mis raíces*” son el escenario por donde Briyith nos hace transitar en medio de unas memorias colectivas frente al conflicto armado, como es el caso del relato de su padre, emparentado con el *Caso 92 Reconfiguración territorial de Barrancabermeja*, en Colombia adentro de la Comisión de la Verdad:

A finales de los años setenta, integrantes del ELN y del M-19, y partidos políticos como la ANAPO Socialista y el MRL, primero, y luego el Frente de Izquierda Liberal Auténtico –FILA–, se sumaron a procesos de auto pavimentación, construcción de parques, puentes y demanda de servicios como acueducto y electricidad en Barrancabermeja. “¿Qué hacen los jefes de la insurgencia?, ponen a su muchachada

a liderar muchos de esos procesos, a cooperar mucho con esos procesos y se ponen a tirar pico y pala con la gente, y se ponen a redactar las cartas o los oficios para enviar a Ecopetrol, para enviar a la alcaldía, para enviar al senador, para enviar al gobernador, solicitando X, Y, Z”, relató a la Comisión un ex integrante del M-19. (Comisión de la Verdad, 2022, p. 1-2).

Briyith involucra a sus padres en su memoriscopio, pero no solo desde su narrativa, sino desde la de ellos mismo, cargando de valor excepcional su creación, pues es una creación colectiva que conjuga las memorias familiares en la concepción de una comprensión de su contexto respecto al conflicto armado. El árbol como símbolo de la vida que se construye desde las raíces y sigue su rumbo, avanzando, y entre ramas y raíces se van uniéndose memorias que, en Colombia, siguen viéndose marcadas por el conflicto armado.

El memoriscopio #4 de Ángela, imagen 27, nos presenta la silueta de una mujer que le da forma a un paisaje en su interior. Dentro de su memoriscopio, resaltan unas narrativas escriturales. Primero, por el contorno de la silueta, se erigen en letras los nombres de la familia de Ángela, sus padres y hermanos conforman esta silueta de nombres que parecen cubrir, rodear, abrazar la silueta de Ángela, la silueta de un atardecer compartido en Vista Hermosa Meta. Vista Hermosa fue el lugar de vivienda de Ángela y su familia, por lo que ella nos contó en el taller. En el extremo superior izquierdo, una foto del padre de Ángela nos introduce el relato de cómo, en el 2005, don Luis estuvo a punto de perder la vida en Buenos Aires, Vista Hermosa, Meta. Un grupo armado de paramilitares comenzó el hostigamiento y amenaza a la familia de Ángela. Este relato continúa en la parte inferior derecha, donde Ángela nos cuenta como en medio de la liberación de Ingrid Betancourt, en el 2008, ella y su familia eran sacados de sus tierras, para dirigirse a Castilla la Nueva, también en Meta. El desplazamiento forzado

que sufrió la familia de Ángela los obligó a dejar abandonadas sus tierras y la producción que allí se daba.

Nuevamente, mediante el nombre y las fotografías de unas personas, de unos cuerpos, la narrativa familiar de Ángela sobre el conflicto armado nos posiciona en unas memorias, unas huellas del paso de la guerra por las hebras familiares que, bajo un atardecer, quizás en el que compartieron tantas tardes en familia, ahora ven el horizonte del desplazamiento como una marca que, desde el presente, actúa como una forma para reflexionar sobre ese pasado tan cercano. Esta narrativa familiar del desplazamiento se inscribe dentro de unas memorias colectivas sobre la desaparición y la violencia en el municipio de Vista Hermosa, en Meta, fuertemente afectado por el conflicto y por el confrontamiento entre paramilitares y guerrilla de las Farc:

La otra manera de desaparición fue cometida por los paramilitares. Aunque los primeros grupos de autodefensa surgieron en Vista Hermosa a finales de los ochenta, fue a principios de la década del 2000 que se convirtieron en paramilitares unificados en el Bloque Centauros de las Autodefensas Unidas de Colombia (Auc), específicamente en el Frente Hernán Troncoso. Su método era que después de matar a las personas, los paramilitares lanzaban los cuerpos a los ríos, a fosas comunes u otros enterramientos clandestinos. (Neira, 2018, p. 5).

En tercer lugar, el memoriscopio de Mafe, imagen 28, es un formato más pequeño que los antes vistos, Mafe prefirió trabajar en un octavo. Su narrativa expandida, que combina palabra e imagen en una narrativa que explora las diferentes formas de transmitir, nos posiciona en una escena donde una silueta de mayor tamaño señala una frase: “*Somos heredero de la lucha... semilla que renace de la muerte. Las ideas nunca mueren*”. Mientras tanto, una silueta

de menor tamaño alza su cabeza hacia el elemento señalado. La imagen está formada por una silueta cortada sobre el papel y en la parte trasera está unida por pétalos de rosa secos. Aunque el tiempo pase, los pétalos de rosa siguen siendo pétalos de rosa, pierden el vigor que tenían en vida unidos a la flor, su color rojizo se va desvaneciendo, pero los mismos pétalos, ahora secos, tienen nuevas texturas, nuevos usos, nuevos colores. Entiendo las flores secas no como la muerte, sino como resignificación y la pervivencia de unos elementos que, aunque cambian, se mantienen, siguen ahí, para verlos y reflexionar sobre ellos.

Tanto la silueta, la frase y los pétalos mismos toman sentido al leer las líneas que Mafe nos regala en su memoriscopio desde sus narrativas. En ellas nos cuenta cómo su abuelita fue su primer contacto con el conflicto armado cuando le contó cómo ella juntos a sus padres, bisabuelos de Mafe, fueron desplazados por la violencia en Paez, Boyacá. Aunque sus bisabuelos trabajaron bastante por el desarrollo del pueblo al final tuvieron que salir “*Dejando atrás todo lo que conocían*”. La semilla de las memorias de la abuela de Mafe, resuenan en el memoriscopio y en el ejercicio mismo de que Mafe pertenezca a este ciclo de talleres, pues ella hereda estas memorias como lucha frente al pasado que su familia vivió.

Para cerrar esta primera agrupación, me referiré al memoriscopio #4 de María José, imagen 29. Esta vez, frente a otra silueta de mujer, similar a la creada por Ángela, María José nos comparte una narrativa central frente a las memorias de su abuelo, el señor Juan Crisóstomo Roa Hernández. El abuelo de María José, perteneciente a la fuerza pública, estuvo activo durante una época álgida de conflicto en Santander. Allí enfrentó directamente el conflicto como actor armado desde el Estado. En esta narrativa propuesta por María José, reposa en donde debería ir el rostro una foto de su abuelo y en el pecho un mapa de Santander. Alrededor, entre las manos y los brazos de la silueta, transitan unas palabras: fuerza, armas, historia,

olvido, patria, honor, lealtad, fronteras, destrucción, conflicto, sabiduría, refugio, cultura, diálogo, victoria, y más. Justo en lo que sería el vientre de la silueta, se despliega un cinturón de armas de color negro y unas granadas. En la creación de María José, siento una fuerte alusión a la fuerza armada presente en el conflicto armado, vamos transitando de las palabras a los símbolos de unas armas que, quizá, dentro de la narrativa oficial de la fuerza pública, procuran patria honor y lealtad. Al pasar de las armas, llegamos a las piernas de la silueta, donde se despliega una narrativa visual que me hace pensar en los posibles relatos que el abuelo de María José le contaba mientras estaba activo en las fuerzas armadas. Vemos un sujeto armado que deambula por la creación y en diferentes momentos, entre aviones, fotos, plantas y la noche, este personaje transita el conflicto armado en Colombia.

La memoria colectiva del conflicto armado colombiano, puede verse desde una perspectiva polifónica y así entenderse como un mosaico de voces diversas que se entrecruzan, dialogan y a veces entran en tensión, construyendo narrativas plurales sobre la guerra, el dolor y la resistencia. El concepto de polifonía, enunciado por Mijaíl Bajtín (1988) en su obra *Problemas de la poética de Dostoievski* (1988), se refiere a la coexistencia de múltiples voces independientes y autónomas dentro de un texto, donde cada una conserva su singularidad sin ser subsumida en una única interpretación. Aplicado a la memoria del conflicto armado, esto significa que las memorias de las víctimas, excombatientes, desplazados, comunidades marginadas, las mujeres, los pueblos indígenas, entre otros, conforman múltiples relatos en los que ninguna voz se impone sobre otra, sino que todas contribuyen a la construcción de un sentido colectivo, constituyen diferentes caminos hacia la reconstrucción del pasado y, a su vez, entre estas voces se posicionan las voces de lugares, objetos y otras personas que son evocadas en el relato de las memorias.

En el contexto del conflicto armado colombiano, las narrativas de los desplazados por la violencia, de los familiares de los desaparecidos y de quienes han sido directamente afectados por las diversas formas de violencia, representan voces que, al ser escuchadas y entretejidas, producen una memoria polifónica. Las diversas comunidades afectadas por el conflicto han narrado sus propias historias, muchas veces en contradicción con la versión oficial. Estas narraciones no solo brotan testimonios de lo sucedido, sino que transforman la comprensión de lo que significa la guerra y el dolor en Colombia. Aquí, las memorias individuales y colectivas se convierten en un tejido de voces, en una polifonía de las voces, que articulan el pasado, no como una historia unívoca, sino como un campo de múltiples significados y perspectivas que enriquecen la interpretación de lo que fue el conflicto.

Además, la polifonía de la memoria implica que quienes no vivimos directamente los eventos traumáticos del conflicto, es decir, a quienes nuestros derechos no fueron vulnerados por efectos del conflicto, como las generaciones más jóvenes o quienes han estado geográficamente alejados de los territorios de guerra, participan en este relato colectivo a través de la escucha atenta de las voces de quienes sí lo vivieron. Esto, a su vez, da lugar a nuevas capas de sentido en la memoria social, pues esas voces resuenan en el presente y permiten la construcción de una conciencia colectiva y reflexiva sobre la violencia. En este sentido, la memoria, desde una perspectiva polifónica, no solo es un espacio para narrar el pasado, sino también para imaginar futuros posibles, donde las memorias del otro son comprendidas y reconfiguradas desde el reconocimiento de la diferencia y la multiplicidad de historias que coexisten en la memoria colectiva. Como en los memoriscopios, donde la presencia múltiple de memorias y narrativas el conflicto armado, nos evocan unas formas de ver y habitar el pasado desde el presente y la reflexión de aquello que fue.

Siguiendo con el análisis de este cuarto taller, luego agrupé dos memoriscopios más: el memoriscopio #4 de Mayra, imagen 28, y el de Karina, imagen 29.



Imagen 31.
Memoriscopio #4 Karina.



Imagen 30.
Memoriscopio #4 Mayra

En las creaciones de Karina y Mayra hay un factor por el cual fueron unidas para el análisis: dentro de una búsqueda de relatos familiares o cercanos, ninguna reportó tener cercanía con afecciones directas por el conflicto armado en sus contextos familiares. Si bien, dentro de la historia todos somos víctimas de un pasado inundado por el conflicto, hay familias que no han tenido afectaciones directas. Es el caso de las familias de Mayra y Karina. Sin embargo, dentro de sus creaciones, hay dos formas de ver el conflicto armado.

En el memoriscopio de Mayra, imagen 30, Mayra se presenta con una silueta de la cual ya no emergen relatos sobre el conflicto. A diferencia de la primera agrupación, ni adentro de la silueta ni fuera de ella hay una narrativa que nos una al conflicto armado, más bien, hay una capa de palabras alrededor de la presencia del cuerpo donde Mayra agradece, pues su familia, no ha sido afectada por la violencia del conflicto armado y de allí que hayan podido vivir en paz. Esta capa que cubre a la silueta es quizás una capa que protege las memorias de Mayra también de unas relaciones directas con el conflicto. Del centro del torso de su silueta se desenvuelve una trenza de hilos que va tejiendo las fotografías de su familia en un entramado que se despliega por el memoriscopio. Las fotos nos permiten reconocer esos otros cuerpos, vidas, personas, que se mantienen hoy alejadas de las consecuencias directas del conflicto armado.

En el memoriscopio de Karina, imagen 31, ocurre lo mismo. Karina nos relató cómo su familia no ha tenido afectaciones derivadas del conflicto armado, pero, en su memoriscopio, hay una mirada por las narrativas del otro, principalmente, de las infancias. Karina sitúa un globo de pensamientos creado por diferentes figuras de lo que parecen ser niños y niñas. En total, trece niños y niñas crean este globo donde flotan frases, por lo que se podría suponer, son los pensamientos de ellos y ellas. Entre sus pensamientos podemos leer: “Cuando era niño me ataron y me hicieron morir de hambre”, “cuando era niño, entraron a mi salón y mataron a dos de mis compañeros”, “cuando era niño, soñaba vivir sin miedo”, entre otras frases. Estas narrativas se juntan con fotografías familiares de Karina dentro de ese globo de pensamientos que tiene algunas grietas suturadas con hilo. Karina mediante su memoriscopio guarda y reflexiona sobre las memorias de otros, posiciona entre su narrativa familiar las memorias y los cuerpos de otros, aunque su familia no haya sido afectada directamente. Esta narrativa expande el campo de relación entre las memorias que, aunque no nos pertenecen, hacen parte del tejido social al que pertenecemos y sobre el cual debemos reflexionar, quizás, de allí las costuras de Karina.

Lejos de decir que una u otra forma de percibir las memorias y el conflicto armado está bien o mal, poner en tensión estas dos miradas en los memoriscopios de Mayra y Karina es una muestra de las miradas de la sociedad. En muchas ocasiones, al no ser afectados directamente por el conflicto armado, situamos nuestra mirada en lo que se nos cuenta en medios de comunicación o en las narrativas oficiales que inundan la cotidianidad y con ello la institucionalidad. No reflexionamos o cuestionamos las formas en las que se contempla el conflicto armado y pasamos del tema. Sin embargo, hay quienes, desde la reflexión, cuestionan su lugar en la sociedad y en la responsabilidad ética que tenemos con la historia sobre el conflicto armado. Como dije, no se trata de decir qué mirada está bien o mal, los memoriscopios

misimos expanden la reflexión sobre la mirada y son espacio para tensionar las narrativas que, sobre el conflicto armado, hemos creado como sociedad.

4.4.2. Reflexionar las narrativas y el cuerpo en el conflicto armado desde las memorias

El conflicto armado colombiano ha dejado con el transcurrir de los años unas heridas y cicatrices en los cuerpos de hombres y mujeres, mayores y menores de edad. Los cuerpos han sido terreno donde se inscribe la violencia y el poder. Según en CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica) en el informe *La guerra inscrita en el cuerpo* (2011), el cuerpo ha sido atravesado por diferentes y desgarradoras formas de violencia: el desplazamiento, la violencia sexual, las torturas, los homicidios, las desapariciones forzadas, el secuestro y la lista sigue. El desplazamiento, presente en varias de las narrativas de los memoriscopios, por ejemplo, implica no solo la pérdida del territorio, sino unas fracturas en el cuerpo como hogar simbólico y emocional de la identidad de las personas, desarraigando el cuerpo de su entorno. Otro ejemplo de la violencia inscrita en el cuerpo es la tortura y la instrumentalización del cuerpo, por ejemplo, en trabajos forzados o reclutamiento forzado. El cuerpo es también parte del lenguaje del poder y la dominación de la violencia y sus formas de lastimar los cuerpos.

La violencia sexual, una de las formas más atroces de violencia sobre el cuerpo, es abordada por el informe *La verdad de las mujeres* de la Ruta pacífica de las mujeres (2013) como una de las formas de violencia contra el cuerpo y la mujer con más impacto en el tejido social y emocional de las comunidades. Este tipo de violencia, si bien genera hondos heridas en el cuerpo, también destruye la agencia y la relación de identidad y autonomía con el cuerpo. La violencia sexual afecta el cuerpo individual y colectivo, genera fracturas en la comprensión

del género al interior de la guerra y lacera las relaciones en la historia y comprensión de los sujetos en la misma.

Sin embargo, el conflicto armado en Colombia y estas heridas sobre el cuerpo han creado unas memorias desde el cuerpo que resisten para reflexionar, como fue posible de ver en los memoriscopios. Los relatos de las víctimas sobre sucesos puntuales y las narrativas familiares que se han gestado desde el cuerpo, son fuentes de construcción y reconstrucción de memorias, transformadas en narrativas que permiten hoy tensionar la historia y el pasado que no san contado desde unas narrativas estáticas. Volver sobre las narrativas del pasado es volver sobre los cuerpos violentados, en ese camino, el cuerpo se alza no solo como testigo de las múltiples violencias, sino como un archivo vivo y móvil de lo que ha tratado de ser borrado o silenciado.

El testimonio inmerso en los memoriscopios constituye un puente entre el cuerpo, la memoria y el espacio biográfico y autobiográfico. El cuerpo se presentó entre los memoriscopios como un espacio recorrido por las narrativas polifónicas de la memoria. Estas narrativas que constituyen las siluetas de los cuerpos en los memoriscopios están construidas por unas memorias familiares que tienen sus raíces en el conflicto armado, allí, las narrativas se presentan como una forma de contar la vida y ubicarle en uno espacio-tiempo donde los afectos y relaciones con el tejido social crearon unas significaciones, que se reconstruyen y resignifican ahora en el tiempo presente de los memoriscopios (Arfuch, 2002). Estas narrativas expandidas son tejidos del cuerpo y la memoria, donde hay espacio de reflexión sobre las relaciones familiares, la presencia del cuerpo desde la palabra, la representación simbólica y la fotografía, nuevamente presente como imitación de la realidad. El cuerpo se presenta no solo como territorio de guerra, sino también como espacio de resistencia y reconstrucción narrativa de la memoria.

4.5. Resignificar el pasado puntada a puntada

El ciclo de talleres de memoriscopios iba llegando a su fin. En esta quinta reunión, luego de profundos encuentros, de hallar entre nosotros un espacio de escucha, de habla, pero sobre todo de interacción, los lazos interpersonales se habían tejido desde la palabra y el hacer: entre saludos, compartires y talleres, pasamos unos cuantos meses construyendo nuestras memorias y reconstruyendo las memorias del otro, andamos y desandamos los caminos del pasado, bifurcando y multiplicando las comprensiones de lo que parecía estático, pero entendimos que es tan latente como la vida misma.

En el quinto taller se planteó que las y los creadores, en un intento de recoger su proceso por este ciclo de talleres, vieran desde el fotobordado un vehículo de resignificación del pasado en la búsqueda de unas reflexiones futuras desde el hacer, el encuentro y los memoriscopios.

Llegamos a este último taller con una conciencia distinta desde lo que implicó juntarnos a hablar y resistir al olvido del conflicto armado desde las latentes memorias vivas, propias y familiares. Una de las preguntas con las que quise comenzar este taller fue ¿qué sentido tiene para ustedes coser algo? Mafe respondió “*reparar*”, Katalina dijo “*crear*” y “*la capacidad de volver a empezar de cero*”. Cuando bordamos sobre la imagen, le insinuamos a nuestro presente una necesidad de reconocer el pasado y complementarlo con lo que, desde un tiempo posterior, entendimos que podemos reparar o volver a empezar.

Lo primero en el último taller fue entender la técnica, para ello, inicié por ayudarles con algunos ejercicios donde reconocieran las puntadas básicas del fotobordado, partiendo de

realizar los puntos por donde pasar las hebras de hilo. Luego de ello, pasamos a escoger las fotografías, aquellas que les resonaran en su presente y que quisieran intervenir para resignificar algún elemento del pasado de ese conflicto que sigue latiendo entre nosotros. Cada una y cada uno empezó su exploración, expandiendo sus formas de representación incluso llegando a usar en sus creaciones flores secas, que se encontraban en nuestra caja de materiales, y retazos de paño lenci. Este taller se convirtió en abrazar y conectar nuestras narrativas con un profundo simbolismo traducido entre hilos y fotos.

A continuación, presento las creaciones del quinto taller, relacionadas y agrupadas por unos ejes conceptuales y temáticos que explico y desarrollo posterior a su muestra:



Imagen 33.
Memoriscopio #5 Cristian G.



Imagen 32.
Memoriscopio #5 Ángela



Imagen 34.
Memoriscopio #5 Cristian A.

[...] *Detrás del tedio y los grandes pesares
Que abruman con su peso la existencia brumosa,
Dichoso aquel que puede con ala vigorosa
Arrojarse hacia los campos luminosos y serenos;*

*¡Aquel cuyos pensamientos, cual alondras,
hacia los cielos matutinos tienden un libre vuelo!
¡Que se cierna sobre la vida, y alcance sin esfuerzo
el lenguaje de las flores y de las cosas mudas!*
(Charles Baudelaire, 1857)

Las palabras y su hermosa posibilidad de viajar en el tiempo nos recuerdan lo latente de algunas miradas. Baudelaire, para 1857, en su poema *Elevación*, en la obra *Las flores del mal*, alienta la posibilidad de ver, entre el tedio y los grandes pesares, los campos luminosos donde emerge la esperanza, desde la mirada de la alondra cuyos pensamientos han entendido el lenguaje de las flores y de las cosas mudas. Ángela, Cristian G. y Cristian A., como alondras, con el lenguaje de las flores, decidieron resignificar las fotografías pertenecientes a las obras de Echavarría y Colorado, planteadas para este taller por la relación entre fotografía, realidad y verdad comentada en el marco teórico. Cada uno decidió tomar la foto que más resonancias le creara.

Ángela, en su memoriscopio #5, imagen 32, tomó una de las fotografías que retrata la obra de Juan Manuel Echavarría, *Requiem NN*. Esta obra compuesta por una serie fotográfica, los novenarios, serie de videos y el documental, presentan una práctica que tiene lugar en Puerto Berrio, Antioquia, donde los habitantes llevaban a sepultar en el cementerio local los cuerpos

encontrados, producto de las ejecuciones y desapariciones en medio del conflicto armado. Ángela usa un par de flores rojas, con tallo y hojas verdes, posicionadas una a cada lado de la fotografía, como si de custodiarla se tratara. Bajo la fotografía unas florituras moradas completan su intervención en la foto.

Cristian G. y Cristian A., imagen 33 e imagen 34, en sus memoriscopios del quinto taller, hacen uso de fotografías de la serie *El testigo* de Jesús Abad Colorado. Cristian G., por su parte, toma una de las imágenes más emblemáticas de la serie, y de la cual ya había hablado en el análisis del taller número 2; esta imagen de uniformados perpetrando la Comuna 13 de Medellín para dar continuidad y cumplimiento a la llamada Operación Orión, tiempo y espacio para el asesinato desmedido, la implantación del horror de la guerra entre la comunidad y la muestra de los nexos entre el estado y las fuerzas paramilitares en su accionar violento. Por otra parte, Cristian A. toma una de las fotografías que retrata el desplazamiento forzado, donde se encuadran un hombre y una niña que siguen el incierto camino del desplazamiento. Cristian G. y Cristian A. usan el lenguaje de las flores para “cargar” a las personas vistas en las fotografías, ya no con los dolores y las culpas de la guerra, sino con miradas de esperanza sobre los campos luminosos y serenos que menciona Baudillare.

El lenguaje de las flores, usado por las y los creadores, habla desde el silencio, son las flores símbolo de resignificación; allí donde las grietas del dolor de la guerra se abrieron para supurar dolor, asesinatos y heridas en las memorias de las personas vulneradas en sus derechos, allí, justo en ese lugar, hoy emergen las flores de las y los creadores que intentan resignificar el pasado, desde la crítica misma a las formas en las que este se construyó, hoy las flores brotan de los cañones, como en el memoriscopio de Cristian G.; las flores custodian los cuerpos para recordarles que no están solos, como en el memoriscopio de Ángela; y las flores son carga-

das, a montones, por los caminos del destierro para hacer ancho el camino y dar luz y color a los campos por donde antes transitó la desesperanza, como en el memoriscopio de Cristian A. Las fotografías escogidas por los estudiantes, alegan un espacio que, desde la memoria visual, nos posiciona en unos fenómenos y acontecimientos bien conocidos, pero es desde la mirada sobre la imagen que nos ubicamos (Mitchelle, 2009).

Continuando con el análisis de los memoriscopios de este quinto taller, traigo ahora a nuestra conversación a Briyith, quien, en particular, pude sentir frente a su disposición y creaciones, cómo la técnica del hacer desde la costura impactó frente a sus análisis mismos.



Imagen 36.
Memoriscopeio #5 Cristian G.

“No morirá la flor de la palabra. Podrá morir el rostro oculto de quien la nombra hoy, pero la palabra que vino desde el fondo de la historia y de la tierra ya no podrá ser arrancada por la soberbia del poder”

(Subcomandante Marcos)

Para sus dos memoriscopios, Briyith tomó una imagen de la obra *Río debajo* de Erika Diettes y una de las imágenes que componen la serie *Silencios* de Juan Manuel Echavarría. *Río abajo* es una instalación de fotografías y videos que rinde homenaje a las víctimas de desaparición forzada por el conflicto armado en Colombia. A través de fotografías, presenciamos prendas pertenecientes a personas desaparecidas entregadas por las familias a la artista; estas prendas nadan entre el agua cristalina para simbolizar ese flujo entre la memoria y el dolor, evocando la relación entre el río y los cuerpos ausentes como espacios de duelo y resistencia. Por otra parte, *Silencios* de Juan Manuel Echavarría, es otra serie de fotografías que documentan escuelas abandonadas en Colombia; las imágenes capturan aulas vacías y con el visible paso del tiempo apoderándose de ellas. Allí los tableros aún son testigos de las enseñanzas que algún día tuvieron lugar, a la espera de que la humedad y el abandono lleguen. Esta obra refleja la interrupción de la cotidianidad en diferentes comunidades por parte del conflicto armado,



Imagen 35.
Memoriscopeio #5 Briyith

de la guerra entre diferentes actores armados y con ella el desplazamiento y el miedo que se apoderan de los espacios.

En su primera creación, imagen 35, Briyith empieza a sacar hebras desde la roja camisa que entre el agua baila sin un cuerpo. Estas hebras, con un mismo color rojo, empiezan a escribir nombres que circulan entre el agua y la mirada de quien los lee. “Yeniffer P., Carlos A., Ramiro J., Darla Z., Cristian C., Karina E., José M., Miller R., Rosalba G.” Estos nombres no son ajenos al memoriscopio, pues en el costado derecho de abajo hacia arriba una pregunta nos observa y guía nuestra mirada por los nombres, las hebras de la camisa y las corrientes del agua: “¿De quién es la camisa?”. Esta pregunta, cuanto menos inocente, es una reflexión crítica desde la palabra, la palabra que siembra la duda y que abre grietas entre lo que parece estar cerrado, o terminado, para cuestionar y hacer florecer las memorias que se ocultan entre el olvido. “¿De quién es la camisa?”, habiendo tantos asesinados, desaparecidos y torturados en Colombia durante el conflicto armado “¿De quién es la camisa?”.

En su segunda creación, imagen 36, un encabezado de color amarillo da la entrada: “lo que la **violencia** se llevó”. Entre estas letras amarillas, la palabra “violencia” se alza en un color rojo, color tantas veces relacionado en las manifestaciones visuales con la violencia por su alusión, quizá, a la sangre derramada a causa de la guerra. De esta palabra, unas hebras cosidas se intercalan entre rojo y rosa para conectar con el tablero desolado de la obra de Echavarría. Allí en el tablero abandonado de la fotografía, permanecían aún escritas las vocales: a, e i, u, o. Aunque con una variación en el orden de las dos últimas vocales, Briyith decidió devolverle la presencia remarcada y fuerza en el color a estas letras para así conformar unas palabras: “**amor, empatía, igualdad, humanidad, oportunidad**”.

Hay en el segundo memoriscopio de Briyith una ambivalencia entre su postura crítica que, a su vez, es una mirada de esperanza, pues estas mismas palabras, que parecen dar continuidad a la frase “lo que la violencia se llevó”, también están conectadas a un corazón morado. De este corazón las costuras son conducidas hacia unos “lentes” que rodean los ojos de una vaca presente en la fotografía de Echavarría. Otra de las hebras nos conecta con una “capsula” que encierra dos figuras, al parecer, de una niña y un niño. Finalmente, una última hebra se posa sobre lo que antes fueron los números “10, 100, 1000, 100000” pero Briyith decidió, dentro de esos números, usar su circunferencia para bordar las palabras “Todos libres”.

La mirada reflexiva de Briyith sobre el pasado genera en sus memoriscopios una postura que cuestiona al pasado, pero que desde el presente resignifica la posibilidad de “amor, empatía, igualdad, humanidad, oportunidad”. Es en el ahora del memoriscopio donde Briyith encuentra lugar para criticar el pasado, pero no se queda en la crítica, pues su narrativa bordada es acción misma. “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino el que está lleno de ‘tiempo del ahora’ (jetztzeit)” (Benjamin, 2008, p. 51). El tiempo del ahora, no abandona el pasado, pero nos permite ver con múltiples miradas lo que fue y lo que pudo haber sido. Desde su ahora, Briyith se propone resignificar el pasado en el instante de cada puntada:

El “tiempo del ahora” es el tiempo revolucionario. Es un tiempo que no pone sus esperanzas en algún futuro por llegar, sino que inaugura la posibilidad del cambio en cualquier momento. Cada instante tiene el poder de romper el orden social del presente, cada instante carga la posibilidad de redimir el pasado, de que los muertos “no hayan muerto en vano”. (Jochamowitz, 2012, p. 120).

El tiempo de la memoria, visto en los memoriscopios, no es un tiempo lineal, este tiempo no busca ser absoluto, más bien es una mirada entre tantas, donde lo que llamamos pasado se vuelve un punto ancla para el presente. El ahora es el tiempo de la intervención, de bordar puntada a puntada nuestras formas de entender lo que pasó; el ahora es el tiempo del hacer común, de responsabilizarnos del presente, no para dejar nuestro futuro a disposición de otros, sino construirnos y editarnos desde las comprensiones de nuestro punto de ancla.

La memoria del pasado, para Grimoldi (2010), tanto a nivel colectivo como individual, tiene una carga significativa que permite vislumbrar el futuro, en este sentido, la memoria expresa una inquietud sobre aquello que permanece inconcluso en el pasado, y se convierte en una oportunidad para diferenciarlo del presente; hacer memoria se extiende hacia un acto de redención, donde el recuerdo deja de ser una simple contemplación y pasa a constituirse como una forma activa de reflexión. Las palabras de Briyith reflexión frente a un pasado de conflicto donde tantas veces se nos ha ocultado lo sucedido. Buscar y reconstruir el pasado desde las memorias de quienes han vivido el conflicto, nos permite construirnos, sembrar la flor de la palabra que crece y se reproduce entre los trabajos de quienes recordamos para resistir a la soberbia del poder que impone el olvido.

Para finalizar este apartado, conversé con los últimos cuatro memoriscopios creados por María José, Mafe, Luisa y Katalina:



Imagen 37.
Memosciscopio #5 María José

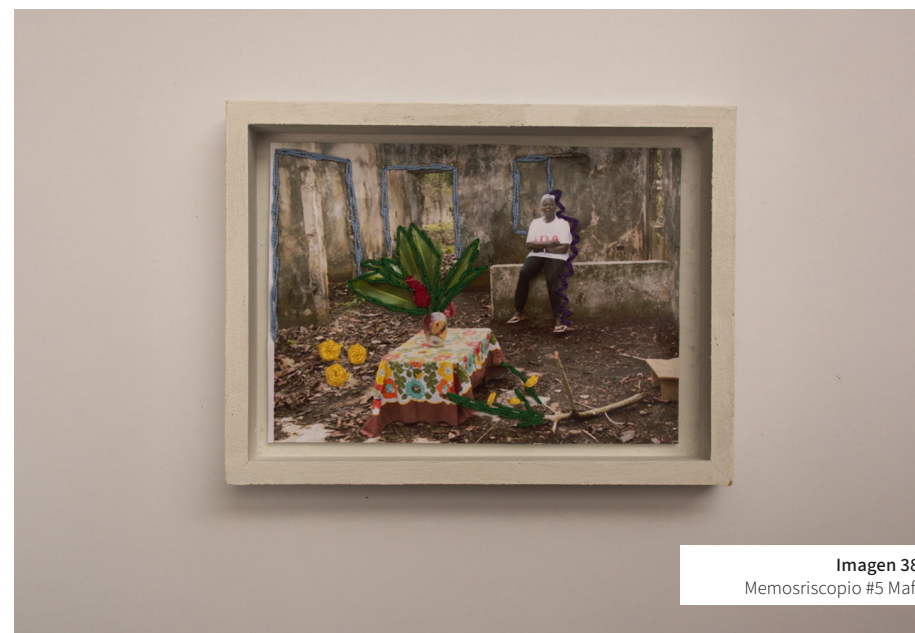


Imagen 38.
Memosciscopio #5 Mafe



Imagen 39.
Memoriscopio #5 Luisa



Imagen 40.
Memoriscopio #5 Katalina

“Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales), guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.” (Julio Cortazar)

¿Qué pasa cuando la casa o los espacios que frecuentamos son tomados por fuerzas o seres desconocidos? ¿Qué pasa cuando todo aquello que construimos un día como espacios propios se ven tomados y devastados? ¿Qué pasa al volver a esos espacios que fueron tomados? Quizá, la respuesta a esta última pregunta sean los memoriscopios de María José, Mafe, Luisa y Katalina. En el memoriscopio #5 de María José, imagen 37, es posible encontrar con otra de las fotografías de la serie de *Silencios* de Echavarría, ya contextualizada. María José hace brotar de los orificios creados por las balas en la pared de un colegio flores moradas, al lado de una silueta amarilla que puntada a puntada se hace presente en la imagen. Mafe en su memoriscopio, imagen 38, toma una de las fotografías de Colorado donde vemos a Ana Felicia Velásquez en su casa en Mampuján, Bolívar por la conmemoración de diez años de su desplazamiento forzado por las AUC. Mafe, le da vida a esa llegada de la señora Ana Felicia, es como si su llegada implicara la toma de lo que alguna vez fue de ella; el color, la vida entre las plantas vuelve con su llegada. En su memoriscopio #5, imagen 39, Luisa toma una de las fotografías de Echavarría para devolverle el color y la “esperanza” a un lugar que antes fue desolado, pero las puntadas de Luisa se tomaron el espacio, entre hilos y el lenguaje de las flores, del que ya hablé antes, la desolación y la guerra ya no están presentes; el tejido y una presencia hecha silueta entre hebras moradas cruzadas nos recuerdan la vida que retoma su espacio. Finalmente, Katalina en su memoriscopio #5, imagen 40, entre puntadas rojas conecta la hamaca, que ocupa el centro de la imagen, con diferentes elementos como los zapatos que reposan en el piso, una prenda colgada de unas cuerdas, algunos elementos cercanos al tablero que de fondo nos recuerda que este espacio que ahora se tomó entre hamacas y ropas, algún día, quizá, fue tomado por una escuela. En estos memoriscopios, hay una visión del retorno mediante el señalamiento de los objetos cotidianos, es una forma en la que las y los creadores señalan el habitar de objetos o personas que ya no están.

“El retorno es el proceso mediante el cual la persona o el hogar víctima de desplazamiento forzado decide regresar al sitio del cual fueron desplazados con el fin de asentarse indefinidamente” (Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas, s. f. p. 12) Retornar, como alegoría a hacer memoria, es volver sobre las puntadas hechas en el pasado para resignificar el tejido que hasta ahora reconocemos en el presente como aquello que fue. El conflicto armado en Colombia, como ya he mencionado en repetidas ocasiones, aunque nunca serán suficientes las ocasiones en las que se mencione, ha marcado la historia entera de un país, y con ella, de las personas que han transitado sus vidas aquí. Al hablar de retorno, no me refiero solo al hecho de desplazarse físicamente, sino de re-tomar, sobre todo aquello que merece nuestra atención y un volver sobre los pasos para entender cómo se produjo o qué pasó.

Los memoriscopios de las creadoras son un mensaje de retorno, a mi parecer, como una analogía con el cuento de *Casa tomada* de Julio Cortázar. En el cuento, se regresa hacia aquella casa familiar donde se han guardado memorias y recuerdos de un pasado, quizá, no vivido por los protagonistas, pero sí un pasado que prevalece y palpita en sus presentes. Ahora bien, las creadoras, en su quinto memoriscopio, vuelven sobre lugares reflejados en las imágenes de Echavarría y Colorado para re-tomar aquello que algún día estuvo desolado y abandonado de vida, pero tomado por la muerte y la violencia; reclaman que estos lugares, pero sobre todo las memorias que allí se guardan, son guía de retorno sobre nuestra historia, son mirada crítica y acción de resistencia ante el olvido que provocó la toma de la guerra.

Puntada a puntada, aparecen, re-toman su lugar, se entrecruzan y habitan elementos y presencias aquellos espacios que fueron lugar para la guerra y hoy son lugar para tomar postura y resignificar lo que fue, en un “estar siendo”. Los actos y sucesos del pasado no se limitan a un acto terminado, pues en una sucesión de tiempos, como el caracterizado en los análisis de los memo-

riscopios de Briyith, el tiempo pasado sigue latiendo, está siendo y repitiéndose aún en un tiempo que nosotros no vivimos, pero que re-vivimos con nuestra mirada y nuestra acción sobre él.

El fotobordado en sí mismo es acto de re-tomar y resignificar. Cuando se toma la decisión de intervenir la fotografía mediante el bordado, hay una disposición de retornar hacia imágenes del pasado, para re-tomar la imagen y, quizás, resignificar el sentido que tuvo esa fotografía. Los memoriscopios del quinto taller demuestran como hay una toma de postura frente a la imagen y cómo desde las puntadas hay un ejercicio de resignificación, de traducción de sentidos frente a la imagen que devienen en nuevos caminos para la comprensión del conflicto armado en esa memoria visual que guardan las fotografías.

4.5.1. ¿Por qué tejer? El tejido y el hacer textil como herramientas de la memoria en Colombia

En Colombia, el tejido, el bordado, la costura y, en general, las prácticas que involucran el hacer textil han sido acción directa de resistencia al olvido y reconstrucción de las memorias sobre el conflicto armado. A través de las prácticas textiles, las comunidades han encontrado un medio para narrar y narrarse, expresando el dolor y las heridas que ha abierto la guerra en sus vidas. Los tejidos han contribuido a que las familias y víctimas constituyan una comunidad unida por las memorias, donde la juntanza y la colectividad refuerzan las puntadas de esperanza, en un presente que se teje y que intenta resignificar el pasado en la búsqueda de un futuro donde pervivan las memorias, en el afán y deber social de que los horrores de la guerra no sean vividos por nadie más.

El hacer textil se convierte en Colombia en un acto de resistencia que permite a las comu-

nidades reconstruir su tejido social roto por la violencia. Las iniciativas del hacer textil han surgido desde iniciativas colectivas, encabezadas, en su mayoría de veces, por mujeres, que no buscan solo preservar y hacer latente el pasado, sino también fortalecer las prácticas comunitarias que promueven la resiliencia, la denuncia pública frente a la narrativa oficial y duelos simbólicos frente a la guerra (González, 2022). Cada puntada, nudo, costura, unión de telas, permite la charla de memorias que, compartidas y reconocidas todas, comienzan procesos de transformación del sufrimiento en acto de presencia y empoderamiento de las narrativas de las víctimas.

Los memoriscopios del quinto taller toman como ejemplo el hacer textil y los significados del hilo y la aguja para cerrar heridas, encontrar nuevas posibilidades de narrar y testimoniar y tomar postura crítica y política frente al pasado. Estas narrativas textiles son campo fértil para las narrativas expandidas, pues la exploración material deviene en nuevas formas de narrar-se. Como presenté en los análisis, el encuentro entre puntadas tejió unas nuevas comprensiones ya no contemplativas de eso que pasó, sino de acciones presentes desde la mirada y el hacer textil. Posibilitar el bordado como herramienta dentro del dispositivo estético de los memoriscopios abrió múltiples caminos para comprender, desde la subjetivación individual y colectiva, que la acción de narrarse e intervenir en espacios como la imagen, o reflejados en la misma imagen, nos lleva a transitar por el tiempo y el espacio de unas memorias por las que circulamos, no de manera lineal ni cronología, sino cualitativa, múltiple, diversa y crítica.

De manera paralela a la escritura de esta investigación, durante el año 2024, he tenido la oportunidad de participar como monitor del proyecto de investigación titulado “Formas de hacer el pasado en Colombia: prácticas artísticas y conflicto armado”, liderado por los in-

vestigadores principales, también maestros y cómplices de esta investigación, David Ramos Delgado y Laura López Duplat. Este proyecto de investigación tiene como propósito realizar un análisis documental de la producción sobre el tema y la relación de las prácticas artísticas comunitarias, la memoria y el conflicto armado en Colombia desde 1991 hasta la fecha. La finalidad es analizar la manera como se han realizado procesos de intervención social con las comunidades víctimas del conflicto armado para consolidar escenarios de tramitación del duelo, reconstrucción simbólica del tejido social y visibilización de procesos de resistencia de las comunidades ante el conflicto que ponen en tensión los procesos de fragmentación de vínculos y recrudescimiento de la precarización de la vida. En este proyecto de investigación han aflorado los conocimientos y el tejido de relaciones conceptuales, por ejemplo, entre género, memoria, comunidad y reparación desde los haceres textiles. En este encuentro de saberes y la apertura de nuevas comprensiones sobre las memorias y los quehaceres comunitarios, me encontré con los haceres textiles como algunas de las prácticas más representativas en cuanto a la reconstrucción y resistencia del tejido social roto y deshecho por la violencia.

En este encuentro que se conectó con el camino de esta investigación, pude conocer algunos casos emblemáticos que dan fuerza al análisis y al hacer de este quinto taller. El Costureo de Tejedoras por la Memoria de Sonsón inició en el año 2009 desde una iniciativa que tuvo lugar en la Universidad de Antioquia. Esta iniciativa surgió para fortalecer las acciones de memoria de la Asociación de Víctimas de Sonsón, este esfuerzo fue apoyado por las mujeres de la comunidad y por la antropóloga Isabel González Arango, quien contribuyó en gran medida a la consolidación y reconocimiento del grupo. En este espacio, creado por y para víctimas y mujeres, se empezaron a dar encuentros para relatar y procesar aquellas experiencias vividas por el conflicto armado a través de las agujas y los hilos, tejiendo sus narrativas y a su vez las heridas del pasado. Por más de una década, este grupo se ha consolidado y ha dado vida a

espacios como el Salón de la Memoria, dedicado a reivindicar los derechos a la verdad, la justicia y la reparación de las víctimas de la región a través de las prácticas artísticas textiles, exposiciones y encuentros (González, 2022).

Otro de los casos emblemáticos es el de Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz que fue formado en 2004 por mujeres desplazadas de Mampuján, corregimiento del municipio de María La Baja en los Montes de María, en Bolívar. Esta iniciativa surgió desde la creación de unos talleres impartidos por Teresa Geiser, misionera menonita, la cual enseñó a estas mujeres la técnica de tela sobre tela, con la cual empezaron la creación de tapices. Para el 2015, recibieron el premio nacional de paz como reconocimiento al trabajo por cuidar la vida y reconstruir la memoria para reivindicar sus derechos. Los tapices cuentan no solo los efectos del conflicto en estas tierras, sino también las costumbres y formas de vivir entre las comunidades negras y campesinas locales (González, 2022).

Sobre este hacer textil, que Isabel González (2020) también ha determinado como pedagogías textiles, pues, según ella esta noción “abre un camino para comprender cómo los alcances que tiene el activismo textil no se agotan en la denuncia, sino que proponen espacios para resignificar y enseñar nociones y sentidos sobre las causas y efectos de la guerra” (González, 2020, p. 7). Me interesa realzar tres puntos: primero, la relevancia de las mujeres y sus trabajos por la memoria; segundo, el hacer textil como documento textimonial; y tercero, el hacer textil y la costura puntada a puntada como postura política y pedagógica frente a las memorias del conflicto armado.

Las mujeres han sido guardianas de las memorias y narrativas de las experiencias vivas en el contexto del conflicto armado colombiano. A través de las prácticas del tejido, el bordado y,

en general, lo que se entiende como hacer textil, las mujeres preservan sus memorias como parte de su identidad cultural, pero también como parte de sus vivencias de dolor y resistencia frente a los relatos colectivos de la guerra (González, 2020). Los haceres textiles se han convertido en espacios de aprendizaje, de sanación, de escucha y resignificación, donde las mujeres comparten y reflexionan sobre el pasado para construir sentidos presentes en comunidad (González, 2020). Sus trabajos por la memoria no solo documentan el sufrimiento, sino que las posicionan como actrices políticas que toman postura y desde allí, desde sus memorias, luchan por la justicia y la verdad.

El hacer textil de las mujeres en Colombia ha sido herramienta para luchar contra el olvido y usar estas prácticas como activismo. Estas creaciones se convierten en medios de visibilización que ayudan a documentar las violaciones de los derechos humanos y así exigir la verdad y justicia para las víctimas, para las vivas y las asesinadas. Al crear, las mujeres narran y desafían la impunidad, pero además fomentan un diálogo crítico sobre la memoria y la historia del país (González, 2020). De esta manera, el hacer textil y las mujeres se convierten en poderosos medios y actores sociales para transmitir conocimientos y fortalecer los trabajos alrededor de las memorias del conflicto armado (González, 2020).

El hacer textil también se manifiesta para esta investigación como una narrativa expandida en función del acto de testimoniar desde la memoria los horrores de la guerra. Estas creaciones encapsulan narraciones personales y colectivas de víctimas que, puntada a puntada, reflejan sus emociones, recuerdos y experiencias en relación con el conflicto. Al plasmar sus experiencias, sufrimientos, resistencias y esperanzas, las víctimas convierten estas creaciones en relatos que pueden ser compartidos y recordados. “Estas piezas documentan hechos atroces, acciones de resistencia y sobrevivencia vividos en el marco de la guerra. Asimismo, constru-

yen composiciones visuales que dan cuenta de los contextos sociales, y aspectos sensoriales y afectivos de sus creadoras” (González, 2020, p. 4).

Finalmente, el hacer textil constituye a puntadas una postura política sobre los trabajos de las memorias del conflicto armado en Colombia. Estas prácticas permiten que las mujeres se narren y narren a otros, desafiando el silencio y el olvido (González, 2020). Al plasmar sus experiencias en los textiles, las creadoras no solo documentan, sino que también reivindican sus derechos a ser escuchadas y que sus memorias sean reconocidas como parte de la verdad. Estos actos que visibilizan las luchas por las memorias se han convertido en una herramienta política:

Resaltamos que los textiles testimoniales creados por artesanas, bordadoras, costureras y tejedoras devienen herramienta política, no solo por su potencial de documentar hechos sobre el conflicto armado, sino también por la activación visual y sensorial que genera en quienes se relacionan con los telones, al proponer espacios de encuentro donde lenguajes que no son hegemónicos posibilitan otras formas de escuchar, sentir y conectarse con las historias o experiencias de quienes las producen. (González, 2020, p. 58).

Por último, estos haceres desde el textil tienen un sentido desde los pedagógico-crítico, pues fomenta el aprendizaje y la transmisión de saberes generacionalmente. Es a través de los talleres, la juntanza y los espacios de creación colectiva, que las mujeres comparten técnicas, memorias y conocimientos que fortalecen sus identidad y cohesión comunitaria. Estos procesos dados desde el compartir, empoderan a las participantes al darles algunas herramientas para expresar sus emociones y reflexionar sobre el pasado; así, el hacer textil se convierte en me-

dio de construcción de memorias colectivas para promover la sanación, generar diálogos críticos y contribuir a la conformación de conciencia social sobre el conflicto y la tan anhelada paz.

4.5.2. ¿Por qué bordar fotos? Resistir al olvido, resignificar el pasado y bifurcar el futuro

Bordar es encontrar un puente entre el interior y el exterior, es un acto de conexión profunda con lo simbólico. Cuando bordamos abrimos la puerta a la introspección, exploración, a la expresión; nuestras emociones, pensamientos, sentimientos, sensaciones, intuiciones, encuentran una voz y nuestras manos se convierten en narradoras de historias.

(Cristina Oviedo, 2024)

Quise traer a este ciclo de talleres una forma de creación que abriera las posibilidades del encuentro entre el pasado y el presente, sin olvidar la apertura de las memorias que las y los creadoras hasta este punto me habían abierto. Entendí que en este proceso había que cerrar, y no me refiero a cerrar el ciclo de talleres, me refiero a cerrar heridas que la guerra y el conflicto armado colombiano han abierto entre la sociedad y entre jóvenes que, desde su visión de mundo, han creado significados y construcciones que a veces quedan estáticas en sus interiores. Bordamos para exteriorizar sus posturas, sus cuestionamientos, sus palabras y sentimientos; bordamos para ver sus memorias y transitarlas en una charla por los memoriscopios.

El lugar de la fotografía en este último taller también refiere a la búsqueda de una comprensión frente a la relación entre la fotografía y la imagen, que deviene en una memoria visual sobre el conflicto armado. Victoria Langland (2005) plantea que la fotografía tiene una función constructora y cuidadora de las memorias relacionas a contextos de violencia. La autora ana-

liza cómo las fotografías, más allá del rol documental que se les ha dado, tienen un activo rol como catalizadoras de recuerdos, y desde allí, son portadoras de narrativas diversas: desde el testimonio íntimo, hasta el discurso y la memoria colectiva. Las fotografías entonces pueden articularse como herramientas de resistencia ante el olvido y la impunidad, permitiendo a la sociedad usarlas como espacio narrativo.

Philippe Dubois (1994) acuña a esta relación de la fotografía con el instante del tiempo, y en este caso, con la memoria, el concepto de *index*, tomado de la teoría semiótica de Pierce, el índice. Dubois (1994) plantea que la fotografía es un rastro o huella directa de la realidad; de tal manera, la fotografía es puente, índice, entre lo que existió frente a la cámara y lo que se puede ver ahora en la fotografía. Para el autor la fotografía es como si se congelara el instante de realidad, el estar ahí que plantea Barthes. La fotografía se erige como una evidencia tangible de un momento pasado que, aunque ausente ahora, se mantiene en un elemento visual que nos lo recuerda. Dubois supone que la fotografía convierte el tiempo en un objeto visual, por ello hace que tenga una característica de permanencia. Esta visión de la fotografía hace evidente su valor como un rastro del pasado y la importancia para la memoria al mostrarnos en el presente cómo conectar con lo que fue.

Como mencioné en este capítulo, se podría entender que el fotobordado es una práctica de borradura, pues al bordar sobre fotografías, se pueden llegar a borrar memorias allí presentes; sin embargo, quiero aclarar que bordamos fotos para resignificar, las memorias recogidas en la imagen siguen allí, fueron el puente que nos permitió dialogar entre unas memorias existentes y nuestras memorias. La fotografía nos permitió transitar los caminos de un pasado capturado mediante el bordado y de allí la posibilidad de conversar y reflexionar sobre lo que ahora está ausente. No borramos, construimos desde allí para entender nuestro presente

resquebrajado por conflictos y horrores de un pasado reciente que late y nos llama a la acción. Este ejercicio no busca borrar ninguna memoria, busca resistir al olvido desde la acción; puntada a puntada ponemos en conversación nuestras miradas con otras, nuestras manos cuentan lo que ha excedido a las palabras, y entre hebras cruzadas buscamos sanar y dar sentidos de resistencia al pasado que duele aun en las narrativas presentes.

La acción de bordar memorias no deja en manos de otros el porvenir ni el futuro. Durante este último taller nos sentamos a bifurcar y cuestionar un futuro que sabemos, no ha llegado, pero no queremos dejar en manos de otros. Accionar las agujas, los hilos y las fotografías nos ayudó a tomar acción sobre nuestro presente, a crear documentos que testimonian nuestro “estar siendo” para que en múltiples futuros los memoriscopios puedan conversar entre las miradas, las palabras y los pensamientos de espectadoras y espectadores que desde su futuro “estar siendo” también puedan cuestionar, reconstruir y construir las memorias sobre el conflicto armado en Colombia.



**RESISTIR DESDE LA
MEMORIA: REFLEXIONES EN
LA CONSTRUCCIÓN DE UN
PRESENTE QUE COMPARTIMOS**

5. CAPÍTULO 5. RESISTIR DESDE LA MEMORIA: REFLEXIONES EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN PRESENTE QUE COMPARTIMOS

Este proceso que, más que una investigación, se convirtió en un importante espacio de mi vida, en el cual logré reflexiones profundas desde mi hacer docente, pero también de mi comprensión como individuo en la sociedad. Me llevó a transitar diferentes caminos sobre los que ande, me perdí, me encontré y me volví a perder, pero siempre junto a grandes personas que guiaron y creyeron en este proyecto de principio a fin. Los memoriscopios y sus creadoras y creadores fueron en esta etapa, que va concluyendo, luz en el camino del conocimiento y del crear. Las conclusiones de esta investigación florecieron como un espacio de reflexión sobre los aprendizajes cosechados durante el proceso, los cuales han constituido un acto de resistencia frente al olvido, la violencia, la indiferencia y la separación de la sociedad. Esta etapa me ha llevado por los caminos de las memorias de otros y otras, pero también me ha puesto a andar entre los senderos de la resignificación del pasado, explorando cómo este diálogo con unas personas maravillosas en un presente, que ahora es pasado, se proyecta hacia un futuro que reclama la participación y encuentro continuo. En medio de un conflicto armado latente que aún va dejando heridas en nuestro país, esta investigación ha intentado representar un compromiso ético y creativo con las voces subalternas, con los relatos y memorias fragmentadas, pero sobre todo con la construcción de un horizonte donde las memorias, más que ser anclajes al pasado, son semilla, una semilla de esperanza para una sociedad que busca la reconstrucción desde las cicatrices y las ruinas del pasado.

En primera instancia, hablaré de la consecución de los objetivos de esta investigación, de tal forma que, lo principal, fue poder llegar a una amplia comprensión de las narrativas de este grupo de estudiantes universitarios que pertenecieron al ciclo de talleres y, mediante sus creaciones, abrieron mis caminos por las sendas de sus memorias para poder comprender desde allí el conflicto armado en Colombia. Me refiero, en este caso, a una amplia comprensión, pues los talleres, las tardes de charla, las creaciones y los relatos de este grupo me lleva-

ron a analizar, comprender y reflexionar sobre las dinámicas que conlleva el conflicto armado en las narrativas de las personas y cómo, desde ese lugar, se han construido y reconstruido unas memorias que nos tejen socialmente desde las heridas que ha abierto el conflicto en nuestras raíces, pero también desde la lucha y la resistencia al olvido de estos hechos que nos marcan a todos y todas. Durante tardes y noches me rodee de los memoriscopios para establecer charlas, preguntas, reflexiones y palabras que hilvanaran las memorias de las y los participantes con mis comprensiones, entendiendo así que las narrativas de ellas y ellos, constituidas por una polifonía familiar y social que llevan en su identidad narrativa, inmersas en una exploración del campo expandido, son la muestra de cómo una memoria activa se revela ante el olvido que consume la cotidianidad y hace frente a la comprensión del conflicto armado para tomar postura frente a este.

Este espacio de investigación me llevó a la creación del dispositivo estético que llamé memoriscopio. Luego de contemplar los más de cuarenta memoriscopios dados en los talleres, entendí que el memoriscopio, si bien es una herramienta de recolección de narrativas, se erige entre lo conceptual como algo más sensible: como un vínculo entre el o la creadora y sus memorias, donde dialogan las formas, los símbolos, la creatividad y la multiplicidad de voces y miradas que reconocen los memoriscopios, dentro de un campo en expansión, donde el conflicto armado toma diversos sentidos y formas de comprender el pasado reciente.

Los memoriscopios, desde ese espacio expandido y una conexión entre ellos mismos, me llevaron a identificar las narrativas del conflicto armado que tienen este grupo de personas. Taller a taller, memoriscopio a memoriscopio, en mi mente se iban creando puentes claros entre las narrativas de cada uno, pero, a su vez, se iban creando túneles que, bajo esos puentes, conectaban las narrativas de unos y otros. Móviles, cambiantes y siempre activas,

las narrativas de las y los estudiantes se editaron de múltiples formas para romper la linealidad y desbordar el campo de creación hacia un campo que exploramos juntos, un campo expandido donde cada una y cada uno logró editarse y editar al otro para representarlo en el memoriscopio y, allí, en la movilidad propia del memoriscopio que siempre está creando caminos y preguntas al interlocutor, mostrar cómo las narrativas y las memorias están vivas, son elementos cambiantes, adaptables y presentes.

Los memoriscopios también son una voz que nos recuerda la preocupante vivacidad del conflicto armado en nuestro presente. Respecto a las categorías que guiaron este proceso, mencionaré que la investigación logró dar cuenta de cómo este grupo ha construido unas memorias del conflicto armado colombiano siendo una segunda o tercera generación desde que el conflicto tocó las raíces de su familia. Esto representó para mí una comprensión distinta de los relatos y memorias del conflicto armado que he construido desde los hechos, las obras, la literatura y las voces de las víctimas.

Los memoriscopios, en tanto que dispositivos estéticos de creación, devinieron en dispositivos en los cuales se dio una multiplicidad de miradas hacia las memorias personales y familiares respecto al conflicto armado colombiano, lo cual aconteció en la resignificación de ese pasado reciente. En ese encuentro de mirada y resignificación, se reveló que el conflicto armado no es un fenómeno distante ni ajeno, el conflicto armado colombiano trasciende los límites, es endémico tanto temporal como espacialmente y desde ese lugar ha logrado afectar la identidad y las narrativas de un país entero. Desde allí pude entrever cómo estas prácticas de creación, que llamo memoriscopios, son herramientas de resignificación, pues en el hacer, se impulsa el diálogo de memorias en el presente que se ancla al pasado y constantemente se proyecta en el futuro.

Un elemento esencial y muy importante para mí en esta investigación, fue ver cómo emergieron unas miradas del género al interior de los memoriscopios. En este énfasis que tomaron algunos memoriscopios se subrayaron las dinámicas machistas y patriarcales que atraviesan el conflicto armado. Estas violencias estructurales han dejado tales marcas que las y los creadores toman una postura frente a esto y lo tejer con el conflicto armado como una de las consecuencias y formas de ejercer violencia en la sociedad. La mirada patriarcal y machista de la guerra no le ha dejado nada positivo al país. Sin embargo, frente a estos fenómenos, se erige la mujer como sujeta política portadora de memoria y resistencia. No fue un dato aislado, o así lo siento, que del 100% de personas que acabaron el taller, 12 personas, casi el 84% hayan sido mujeres, 10 mujeres. Dentro de los ejercicios y luchas por la memoria en Colombia y Latinoamérica, la figura de la mujer ha surgido como referente de lucha por las memorias, la justicia y la verdad. La figura femenina, desde las narrativas de los memoriscopios, se presenta como presencia de lucha y memoria activa, dejando en evidencia como sus miradas ofrecen una comprensión amplia, crítica y resignificadora de las heridas y cicatrices que ha dejado el conflicto en la sociedad colombiana.

Todas las narrativas, tanto las de mujeres y hombres participantes de los talleres, me permitieron trasegar y concebir a los memoriscopios, y todo lo que conllevan, dentro de un campo expansivo, donde más allá de la narración, hay unas formas de reconfiguración y edición del sujeto mismo y del otro. Este proceso de editarse, como he determinado llamar, y de editar las memorias, permite que las narrativas individuales y colectivas se tejan en el encuentro, expandiendo las posibilidades de comprender(se) y representar(se) desde el pasado. Los memoriscopios, propuestos como dispositivos estéticos de creación conceptual, se encargaron de promover y cuestionar las formas de las narrativas visuales, escriturales y simbólicas, desbordando los límites del relato, para gestar unas narrativas expandidas: unas formas de

expresión que trascienden lo lineal, lo técnico, lo establecido, para encontrar en la fragmentación y la yuxtaposición de elementos nuevas formas de significar y resignificar constantemente.

Esta investigación, respecto a las memorias, me reveló su fragmentación inherente, pero también como esos fragmentos, esos pedacitos de pasado, se comparten y reconfiguran constantemente, y se van convirtiendo en piezas de una memoria colectiva que empezamos a compartir. La memoria vista en los memoriscopios rompe la linealidad de los relatos o de la historia oficial, este tiempo fragmentado de la memoria me permitió configurar, desde las narrativas de las y los participantes, una visión del Jardín de los senderos que se bifurcan de Borges (1984), el tiempo de la memoria se abre en múltiples caminos que desde el compartir, el interlocutor, los objetos, los espacios, las evocaciones, nos va llevando y trayendo por caminos que siguen formándose, de manera muy repentina o de maneras muy esperadas. Las memorias en los memoriscopios son un acto dinámico, aquí dialogamos constantemente entre pasado y presente, llevándonos a ampliar nuestras comprensiones del tiempo, el espacio y el lenguaje, como formas de hacer frente al olvido, tan inherente a la memoria como sus marcos sociales, pero sobre todo al olvido que toma posición en la sociedad mediante formas de silenciamiento o mecanismos de imposición de poder. El encuentro, la charla, la creación y los memoriscopios reafirmaron mi precepto de la memoria como acto de resistir y resignificar, desde lo sensible, lo político y lo ético, para procurarnos un porvenir.

Respecto a la pregunta que guio esta investigación, entendí que las narrativas que exploramos juntos en este ciclo de talleres posibilitó una construcción y reconstrucción de las memorias colectivas del conflicto armado al tejer unas voces y memorias individuales en una colectividad mediada por el encuentro, dándonos un espacio para el aprendizaje horizontal y la resistencia desde la memoria. En los memoriscopios, ensamblamos retazos, pedacitos de

vivencias y relatos que, al unirse, generaron una fuerza colectiva que hizo presente la multiplicidad de miradas y sentires sobre el conflicto armado en Colombia.

En el ciclo de talleres, el encuentro y el juntarse emergen como actos políticos y de creación. Cuando compartimos, no hay quien lidere, ni guíe qué se puede decir o qué no se puede decir, qué se puede preguntar o crear y qué no. En nuestros encuentros se desafiaron las jerarquías del saber y le dimos prioridad a las memorias y narrativas de cada uno y cada una como importantes puntos de inicio para discutir, reflexionar, recordar y crear. Construimos un espacio en el que sus narrativas establecen el diálogo y se tejen para ampliar el significado de recordar el conflicto armado. Sus memorias, que hacen parte de la colectividad, no son solo registro, son práctica viva que se da con el encuentro. El pasado en los memoriscopios no es una reliquia, es fuego que alimenta el presente y proyecta caminos hacia el porvenir para el cual reclamamos dignidad, justicia y autonomía.

Estas narrativas expandidas presentan un carácter amplificado y desde allí se transforman en exploración de las complejas dinámicas del conflicto armado en Colombia. Los memoriscopios recogieron de manera, visual, escritural y simbólica las formas tradicionales de narración para entregarse a la fragmentación, la yuxtaposición y la polifonía como modos de la narrativa de los y las integrantes. Los memoriscopios, al ser un campo de exploración en lo expandido, en las narrativas expandidas, se conjugan con el carácter discontinuo y fragmentario de las memorias, con la subjetividad e identidad narrativa de cada creador o creadora; estos ejercicios de creación son también lugar y espacio para la sensibilidad de las memorias.

Este ciclo de talleres y las creaciones me posibilitaron la comprensión de las memorias colectivas como un elemento en constante diálogo con el presente, en la tarea de reconstruir el

pasado. En cada taller, el compartir de la creación es una declaración: las memorias no son ecos que vienen de un pasado lejano, es un compromiso ético en el presente, una promesa por el futuro que ha de venir. Desde esa declaración y desde la acción misma de crear, los memoriscopios son acción política y social de enunciación, de mirada reflexiva sobre el pasado y sobre cómo nos estamos construyendo en el presente. El memoriscopio abraza toda voz que desee ser amplificada en la creación, permitiendo que las personas comprendan el conflicto armado desde múltiples narrativas, pero también que tomen postura como portadores de memorias que resisten y crean maneras de ser, estar y entender el conflicto.

Así como el memoriscopio abraza a otros, debo decir y recalcar el abrazo de la metodología artístico-narrativa visual a los memoriscopios. Esta metodología, entendida en el marco de la investigación social, me ayudó a entrelazar los actos de creación con la producción de conocimiento, poniendo siempre la mirada y el énfasis en un diálogo horizontal entre quien investiga y las y los participantes. Gracias a esta metodología, puedo enunciar que esta investigación fue un trabajo coligado, donde estudiantes e investigador hicimos parte de un mismo espacio, cada uno desde nuestra subjetividad, pero en el establecimiento de unas comprensiones sociales que compartimos desde la creación.

Esta metodología me permitió una búsqueda por un interés personal que se aleja de mi campo de formación profesional y laboral, la visualidad. La visualidad puesta en esta metodología como una forma de lenguaje me dio pie para subrayar las prácticas de creación narrativa como herramientas de conocimiento, reflexión y relación colectiva, donde se cuestionan las dinámicas sociales, en este caso, frente al conflicto armado. Este enfoque investigativo amplificó las voces de las y los estudiantes mediante la creación, pero también en los análisis que realicé, pues allí sus voces resuenan, resisten y reconstruyen desde el acto de creación.

Las posibilidades que ofrece esta metodología ante el reconocimiento de la diversidad social es amplia, pues desde su enfoque múltiple, permite que el investigador se posicione en diferentes caminos que poco a poco se van complementando, llegando a análisis más completos y que se fugan a metodologías tradicionales o, al menos, encuentran en ellas nuevas formas de combinarse y evolucionar.

Frente a la población y los aportes que esta investigación deja, diré que, lo principal, fue abrir un espacio de reflexión y creación colectiva, todo parte de allí. Este espacio abierto por los talleres de memoriscopios se ha ido consolidando desde el apañe y la confianza entre las y los estudiantes que pertenecen y se han apropiado de este espacio. Los memoriscopios se convirtieron en una excusa de encuentro y de creación, pero también de la mirada reflexiva sobre el pasado y el presente, sus problemáticas y las acciones frente a las mismas. En un principio, me cuestionaba sobre el proceso, pues pensaba que ya existen muchos y más conocidos espacios para hacer trabajos desde la memoria, pero al llegar a este punto, entendí que los espacios no serán suficientes, siempre habrá lugar para que se geste un nuevo espacio, para que nuevas personas encuentren relaciones de interés, de confianza y de trabajo por y desde la memoria.

Los memoriscopios permitieron al grupo de estudiantes participantes ser reconocidos entre sus compañeros y demás estudiantes como creadores y como gestores de un nuevo espacio que, desde el 2023, continúa reuniéndose ya no solo por la iniciativa de esta investigación, sino por la responsabilidad con el espacio que nos pertenece. Como grupo en formación, además, tenemos proyectado: la publicación de un libro, con la editorial de la Universidad ECCI, donde se recogen las experiencias de los talleres y las creaciones como formas de narrar el conflicto armado y lo que atraviesa las miradas reflexivas de este fenómeno en Colombia;

igualmente, se proyectó la conformación del “Laboratorio de creación e investigación: Memoriscopios” con miras a la aceptación y establecimiento de nuestro espacio como un semillero de investigación; finalmente, tenemos la invitación para el 2025 hacer parte de una exposición y conversatorio en Gularia, Centro Cultural, en Pasto, Nariño, sobre prácticas artísticas y conflicto armado en Colombia. Todas estas proyecciones han creado vínculos hacia el futuro y el compromiso de las y los estudiantes con un espacio que ahora les pertenece y que estoy feliz de acompañar.

Todas estas comprensiones y reflexiones, hasta acá enunciadas, devienen también en el espacio que me abrió las puertas para cuestionarme, editarme, reconfigurarme y nombrar todo aquello que en mi cabeza iba dando vueltas. La Maestría en Arte, Educación y Cultura fue durante estos dos años un lugar de encuentro para mí, donde el concepto de memoriscopio nació y se nutrió hasta convertirse en lo que es hoy. Desde lo trazado por esta investigación, diré que los memoriscopios florecen como un lenguaje y una nueva forma de expresión, pero también de aprendizaje y conocimiento situado. Los memoriscopios, desde un lenguaje en exploración dentro del campo de la expansión, rompen con la linealidad de algunas técnicas establecidas por el arte y crean nuevas formas simbólicas de expresión, con las cuales, se gestaron unas relaciones horizontales de conocimiento y reflexión.

Si bien, esta investigación no se planteó desde una metodología o un enfoque de las pedagogías de la memoria, ineludiblemente al llegar a las conclusiones, entendí que el ejercicio dado entre nosotros, quienes participamos de los talleres, fue un intercambio de conocimientos y de memorias vivas, esenciales para nuestras reflexiones. Estas formas en las que los encuentros posibilitaron las reflexiones dan cuenta también de unas dimensiones éticas, políticas y estéticas, en tanto que generamos un medio para evidenciar el proceso cultural

y creativo de los talleres, pero también de las memorias y las narrativas que hay detrás de ellas. Esto último me lleva a centrarme en la reflexión sobre el diálogo de arte, ética y política, donde las y los estudiantes se muestran como sujetos políticos al tomar postura frente al conflicto armado, generar creaciones y reflexiones desde sus narrativas y emanciparse de la cotidianidad institucional que aboga por el silencio y el olvido. Dentro de nuestros talleres, el compromiso ético y la responsabilidad con lo que estábamos tratando se erigieron como pilares en la configuración de subjetividades y la reflexión hecha desde el encuentro, la charla y la creación.

La investigación también abre paso a cuestionar nuevas formas de narrar. Uno de los puntos que queda por investigar es el uso de narrativas expandidas en la comprensión, construcción y reconstrucción de las memorias del conflicto armado en Colombia. Si bien, trabajos como los textiles de la memoria realizados por diferentes colectivos y comunidades alrededor del país pueden enmarcarse dentro de las narrativas expandidas, hace falta reconocer y trabajar el concepto en la conformación y establecimiento de parámetros que permitan hablar de la narrativa expandida más allá de la visión del audiovisual que es donde hoy se sitúa la definición y trabajos. Esta investigación demostró que las conexiones entre diferentes ejercicios de creación abren un campo expandido en la comprensión de una narrativa no lineal, que fractura el tiempo, el espacio y los narrativo para crear diferentes formas de conexión y relación entre el pasado y el presente, incluso, con miras hacia el pasado. Las narrativas expandidas son campo fértil para el trabajo de la memoria sobre el conflicto armado por su carácter fragmentado, pues el campo permite los análisis desde diferentes aristas de creación.

Para finalizar, creo, como alguna vez lo dijo Jaime Garzón que “si uno vive en este país tiene una tarea fundamental que es transformarlo”. Esta fue la razón por la que me enamoré de la

pedagogía y hoy en día sigue siendo la revolución más bonita de mi vida, causa de mi lucha por crear nuevos espacios para la pedagogía y la comprensión de unas formas más amables y empáticas de comprendernos dentro de la sociedad. En el transcurso de esta maestría una persona me enseñó que “no nacimos determinados”, nos hacemos, nos construimos, para luego deconstruirnos en pedacitos y reformularnos, resignificarnos, eso representó para mí esta investigación y el paso por una maestría cuyos ejes son el arte, la educación y la cultura.

Desde el amplio camino que trazó esta investigación para mí y mi formación, puedo decir que en estos dos años seguí aprendiendo a amar la vida. En el caos, desconcierto y desesperanza que aflora en una sociedad con múltiples problemáticas, donde el recrudescimiento de un conflicto armado nos recuerda que la guerra no termina, los memoriscopios son espacio para soñar y hacer realidad esos pequeños cambios que tanto llenan el corazón, esas pequeñas cosas donde seguir amando la vida (Sosa, 2009). Este espacio abierto por la investigación me llevó a atravesar los conceptos desde la sensibilidad y el encuentro, desde la colectividad y las relaciones sociales; entendí que las memorias y las narrativas son entes vivos, y aunque las palabras se van agotando para nombrar el horror, el encuentro de personas siempre hace aflorar nuevos lenguajes que resisten y resignifican el pasado.

El pasado no está muerto, pues “los ayeres son de hoy” (Residente, 2024), y son nuestros. Esos ayeres nos traen, desde unos marcos que compartimos, tiempo, espacio y lenguaje, unas voces de un pasado reciente que palpita y nos recuerda que quienes habitan en nuestra memoria, no están solos, ni serán olvidados (Benedetti, 1920). La responsabilidad ética del nunca

más nace en las memorias y las personas que intentaron ser borradas y sepultadas, pero la memoria no muere, no se puede enterrar, siempre hallará la forma de florecer. Florece en la acción de cuestionarse y abandonar el acostumbrarnos al horror, a la guerra y a la narrativa unívoca de la narrativa hegemónica. Mi comprensión de la sociedad se vio deconstruida en el reconocimiento de esas memorias y esas voces que florecieron entre las grietas que abrieron los memoriscopios para reflexionar y hacer ancho el camino crítico de la cotidianidad.

Este proceso que sigue dando frutos, plantó en mi formación nuevas formas de comprender las relaciones con el pasado desde los actos de creación, el encuentro, el taller y la sensibilidad que aflora en los procesos sociales. Las enseñanzas que dejaron en mí Briyith, Luisa, Mafe, Cristian A., Ángela, Yulieth, Cristian G., Bresleny, María José, Katalina, Laura, Manuela y Karina son inefables; en ellas y ellos los conceptos de memoria y narrativas tomaron sentido, pasaron de la teoría a la realidad y bifurcaron mis comprensiones, crearon una estructura rizomática en mis pensamientos y reflexiones sobre el conflicto armado desde las relaciones de las memorias colectivas presentes en las narrativas de estas personas. Las personas, sus memoriscopios y este proceso de investigación hacen parte de entender un todo en un espacio sin límites, un espacio que varias veces he llamado en expansión. Las narrativas expandidas son en este punto la conclusión de mi proceso: múltiples elementos que se conectan y se desconectan, se bifurcan, se manifiestan, gritan y se silencian, dan vueltas en mis percepciones de la sociedad para deconstruirme, fragmentarme en pedacitos que se resignifican para volver a construir nuevos conceptos, nuevas formas de ver, nuevas formas de captar y nuevas formas de ser.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, P. (2020) *Justicia [poética] y memoria [inquietante]*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Alfonso, M. (2012). Barrancabermeja: tras las huellas de la memoria de la Organización Femenina Popular. *Revista colombiana de educación*, (62), http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-39162012000100005&script=sci_arttext
- Amador Baquiro, J. (2018). *Memorias visuales del conflicto armado y la paz en Colombia (2002-2016)*. Editorial UD.
- Amador-Baquiro, J. (2016). Jóvenes, temporalidades y narrativas visuales en el conflicto armado colombiano. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 14, (2), pp. 1313-1329. <https://doi.org/10.11600/1692715x.14229080915>
- Arenas, M. (2015). Una Mirada Interseccional a La Violencia Contra Las Mujeres Con Diversidad Funcional (An Intersectional Glance at Violence Against Women with Functional Diversity). *Oñati socio-legal series*, Vol. 5 (2). https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2
- Arfuch, L. (2002) *El espacio biográfico*. Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2007) *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2013) *Memoria autobiográfica. Exploraciones en los límites*. Fondo de Cultura Económica
- Bachelard, G. (1957). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtin, M. (1986). Problemas de la poética de Dostoievski. Fondo de Cultura Económica. Recuperado de: <https://filologiaunlp.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/08/la-palabra-en-dostoievski.pdf>
- Barthes, R. (1990). La cámara lúcida. Paidós Comunicación. Recuperado de: https://monoskop.org/images/c/c9/Barthes_Roland_La_camara_lucida_Nota_sobre_la_fotografia.pdf
- Barthes, R. (2017). Un mensaje sin código. Ediciones Godot. Recuperado de: <https://edicionesgodot.com.ar/wp-content/uploads/2020/04/tripa-barthes-v20.pdf>
- Batres, V. (2018). Investigación artístico-narrativa y cuestionamiento múltiple en la educación superior de las artes visuales. *Aureavisura*, vol. 6 (26), <http://aureavisurarevista.fad.unam.mx/?p=2646>
- Baudelaire, C. (1957). Las flores del mal. Proyecto Espartaco. Recuperado de: <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Baudelaire,%20Charles%20-%20las%20flores%20del%20mal.pdf>
- Bauti, C. (2022). Pintaré tu recuerdo con millones de colores. [Artículo Web]. /Imborrables/. Recuperado de: <https://imborrables.geoactivismo.org/pintare-tu-recuerdo-con-millones-de-colores/>
- BBC Mundo. (26 de septiembre de 2016). Las conmovedoras imágenes de Jesús Abad Colorado, el fotógrafo que mejor ha retratado el dolor de la guerra en Colombia. BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37452970>
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Altea Taurus Alfaguara. <https://archive.org/details/elorigendeldrama0000benj/page/250/mode/2up>
- Benjamin, W. (2005). *Libros de los pasajes*. Akal
- Benjamin, W. (2008). Tesis sobre la historia y otros fragmentos. Itaca.
- Betancur-Valencia, D. B., Palacio-Chavarro, M. y Posada-Vélez, D. (2024). Una verdad bastará para sanarme. Jóvenes y firmantes de paz tejen memoria intergeneracional. *Folios* (60), 65-78. <https://doi.org/10.17227/folios.60-18377>

- Biblioteca nacional de Chile. (s.f.). *Colectivo Acciones de Arte (CADA)*. Memoria Chilena. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3342.html>
- Bolívar, A. (2001) Metodología de la investigación biográfica narrativa: recogida y análisis de datos. Recuperado de: https://www.researchgate.net/profile/Antonio-Bolivar/publication/282868267_Metodologia_de_la_investigacion_biografico-narrativa_Recogida_y_analisis_de_datos/links/5620d67108aea35f267e7d23/Metodologia-de-la-investigacion-biografico-narrativa-Recogida-y-analisis-de-datos.pdf
- Bonnet, P. (2018). La casa sin sosiego: la violencia y los poetas colombianos del siglo XX. La raíz invertida. Recuperado de: <https://www.laraizinvertida.com/detalle-2365-la-casa-sin-sosiego-la-violencia->
- Buck-Morss, S. (1993). *Estética y anestésica una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte*. Academia.edu. Recuperado de: https://www.academia.edu/10504242/Est%C3%A9tica_y_anest%C3%A9tica_Una_revisi%C3%B3n_del_ensayo_de_W_Benjamin_sobre_la_obra_de_arte
- Burke, P. (1993). Formas de hacer historia. Alianza Editorial. Recuperado de: <https://historia-caride.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/05/burke-peter-formas-de-hacer-historia.pdf>
- Cadahia, M. (2016) Dispositivos estéticos y formas sensibles de la emancipación. *Ideas y Valores*, vol. 65, (161), 267-85, doi:10.15446/ideasyvalores.v65n161.55200.
- Camacho, J. (2008). Estado y religión católica en Colombia. *Derecho y Realidad*, (12), p.p. 145-152. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/derecho_realidad/article/view/5030/4099
- Candau, J. (2006) Antropología de la memoria. Ediciones Nueva Visión Buenos Aires.
- Cárdenas, J. (2018). Panorama de la literatura sobre el conflicto armado en Colombia, siglos XX y XXI. *Hallazgos*, vol. 15, (29), 19-44. <https://www.redalyc.org/journal/4138/413859038002/html/>
- Carranza, M. (1998). *El canto de las moscas*. Arango Editores.
- Centro de Memoria Histórica. (2013). Características, dimensiones y modalidades de violencia en el conflicto armado colombiano. Centro de Memoria Histórica. Recuperado de: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/CatedraBY/modulo1.pdf>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). Recordar y narrar el conflicto. Centro Nacional de Memoria Histórica. Recuperado de: <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/recordar-narrar-el-conflicto.pdf>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014). Orígenes, dinámicas y crecimiento del conflicto armado. Centro Nacional de Memoria Histórica. Recuperado de: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/CatedraBY/modulo-2.pdf>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2020). Etiqueta: M19. Centro Nacional de Memoria Histórica. Recuperado de: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/tag/m19/>
- CNMH. (2015). Etiqueta: Operación Orión. Centro Nacional de Memoria Histórica. Recuperado de: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/tag/operacion-orion/>
- CNMH. (2022). 20 años de la operación orión, la intervención armada urbana de mayor impacto en el conflicto armado. Centro Nacional de Memoria Histórica. Recuperado de: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/20-anos-de-la-operacion-orion-la-intervencion-armada-urbana-de-mayor-impacto-en-el-conflicto-armado/>
- Cobo, J. (1995). *Historia portátil de la poesía colombiana 1880-1995*. Tercer Mundo Editores.
- Comisión de la Verdad (2018). “Queremos una verdad completa y profunda”: madres de víctimas de falsos positivos. [artículo web] Comisión de la Verdad. Recuperado de: <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/queremos-una-verdad-completa-y-profunda-madres-de-victimas-de-falsos-positivos>

- Comisión de la Verdad (2019). La naturaleza: una víctima silenciosa del conflicto armado. Comisión de la Verdad. [Artículo web]. Recuperado de: <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/la-naturaleza-una-victima-silenciada-del-conflicto-armado>
- Comisión de la Verdad. (2019). El cuerpo: primer territorio que habitamos. [Artículo Web]. Comisión de la Verdad. Recuperado de: <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/el-cuerpo-primer-territorio-que-habitamos>
- Comisión de la verdad. (2020). Posición de las Iglesias frente al conflicto armado en Colombia y ante la posibilidad de la paz. Comisión de la verdad. [Artículo web]. Recuperado de: <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/posicion-de-las-iglesias-frente-al-conflicto-armado-en-colombia-y-ante-la-posibilidad-de-la-paz>
- Comisión de la Verdad. (2020). Posición de las Iglesias frente al conflicto armado en Colombia y ante la posibilidad de la paz. Comisión de la Verdad. [Artículo web]. Recuperado de: <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/posicion-de-las-iglesias-frente-al-conflicto-armado-en-colombia-y-ante-la-posibilidad-de-la-paz>
- Comisión de la Verdad. (2022). “Las mujeres defendimos, denunciemos y construimos en medio de la guerra”. Comisión de la Verdad. [Artículo web]. Recuperado de: <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/organizacion-femenina-popular-ofp-dialogo-comision-de-la-verdad>
- Comisión de la verdad. (2022). Cifras de la Comisión de la Verdad presentadas junto con el Informe Final. Comisión de la verdad. [Artículo web]. Recuperado de: <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/principales-cifras-comision-de-la-verdad-informe-final#:~:text=Datos%20relevantes%20de%20la%20escucha,7%20hechos%20y%2046.938%20victimizaciones.>
- Comisión de la verdad. (2022). Cuando los pájaros no cantaban. Comisión de la verdad. [Artículo web]. Recuperado de: <https://www.comisiondelaverdad.co/cuando-los-pajaros-no-cantaban>
- Cortazar, J. (1946). *Casa Tomada*. Bestiario.
- Cortazar, J. (1946). *Casa Tomada*. Minotauro. Recuperado de: https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_C/CORTAZAR/Casa.pdf
- Cótan, A. (2016). El sentido de la investigación cualitativa. Escuela Abierta, (19), 33-48. https://www.ceuandalucia.es/escuelaabierta/pdf/articulos_ea19/EA19-sentido.pdf
- Datosmacro. (2024). *Población 2024*. Datosmacro. <https://datosmacro.expansion.com/demografia/poblacion>
- Datosmacro.com. (2023). *Colombia: Economía y demografía*. Datosmacro.com. <https://datosmacro.expansion.com/paises/colombia#:~:text=Colombia%2C%20con%20una%20poblaci%C3%B3n%20de,y%20su%20moneda%20Pesos%20colombianos>
- Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de creación?* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=RkHxDu5uQq8&t=10s>
- Deleuze, G. (1990). *¿Qué es un dispositivo?* Gedisa.
- Denzin, N. & Lincoln, Y. (2012). *El campo de la investigación cualitativa*. Gedisa S.A.
- Derrida, J. (1971). De la gramatología. Siglo veintiuno editores. Recuperado de: <https://eltonlondaequiles.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2017/05/derrida-jacques-de-la-gramatologia-compressed.pdf>
- Díez, J. & Rojas, M. (2019). Un espejo para ciegos. Periferia. Recuperado de: <https://periferia-prensa.com/un-espejo-para-ciegos/>
- Drazer, M. (2023). *La lucha de las madres de los falsos positivos de Colombia*. [Artículo Web].

DW. Recuperado de: <https://www.dw.com/es/la-incansable-lucha-de-las-madres-de-los-falsos-positivos-de-colombia/a-67160090>

• Duch, L., y Mélich, J.C. (2005). *Antropología de la vida cotidiana. Escenarios de la corporeidad* (1/2). Editorial Trotta S.A

• Espinoza, A. (2020). Georges Didi-Huberman: un acercamiento a la paradoja de la imagen. *Contribuciones desde Coatepec*, (35), 80-94. <https://www.redalyc.org/journal/281/28167899009/html/>

• Estripeaut, M. (2017). Los silencios de Juan Manuel Echavarría, una simbólica ausencia. *Traectorias Humanas Transcontinentales*, (1), 63-73. <https://doi.org/10.25965/trahs.353>

• Floréz, J. (2014). Arte bajo el terror (vi): Débora Arango: erotismo, política y violencia. [Artículo web]. La cola de rata. Recuperado de: <https://www.lacoladerata.co/cultura/arte-bajo-el-terror-vi-debora-arango-erotismo-politica-y-violencia/>

• Foncuberta, J. (2010). La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía. Editorial Gustavo Gili. Recuperado de: https://www.academia.edu/4037479/La_c%C3%A1mara_de_Pandora_La_fotograf%C3%ADa_at_despu%C3%A9s_de_la_fotograf%C3%ADa_Pandora_s_Camera_

• Fontcuberta, J. (1996). El beso de Judas. Editorial Gustavo Gili. Recuperado de: <https://static1.squarespace.com/static/626a68515de33e12233e067e/t/6290f3adcf27ca59416af397/1653666745225/El+beso+de+Judas+-+Joan+Fontcuberta.pdf>

• Freedberg, (1989). *El poder de las imágenes*. Editorial Cátedra.

• Garcia, G. (2022). *Masculinidad hegemónica y masculinidad clerical en Pepita Jiménez de Juan Valera*. University of Pennsylvania Press. Vol. 90, (2), 201-221. <https://doi.org/10.1353/hir.2022.0020>

• Gonzalbo, P., Staples, A., Torres, V. (2009). *Una historia de los usos del medio*. El Colegio de México.

• Gonzales, I. (2013). Un derecho elaborado puntada a puntada. La experiencia del Costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón. *Revista Trabajo Social*, (18 y 19), 77-100. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistraso/article/view/338231>

• Gonzales, P. (2009). *Los “Caracoles” zapatistas: redes de resistencia y autonomía (ensayo de interpretación)*. Siglo del Hombre Editores CLACSO.

• González, A. (2019). Construcción de memoria histórica a partir de las fotos de Jesús Abad Colorado. [Trabajo de grado]. Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá.

• González, I., Arango, A., Gelves, A., y Quiceno N. (2020). Pedagogías textiles sobre el conflicto armado en Colombia: activismos, trayectorias y transmisión de saberes desde la experiencia de cuatro colectivos de mujeres en Quibdó, Bojayá, Sonsón y María La Baja. *Revista de estudios sociales*, Vol. 1, (79), 126-144. <https://doi.org/10.7440/res79.2022.08>

• Grimoldi, M. (2010). *Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin. Resignificar el pasado, mirar el presente, conquistar el futuro*. [Ponencia]. III SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA. Recordando a Walter Benjamin. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria. http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-40/grimoldi_mesa_40.pdf

• Gutierrez, P., y Chaparro, P. (2014). Regímenes escópicos, disciplinamiento y sujetos. La educación artística en la escuela colombiana. *Praxis & Saber*, Vol. 5 (9), 211-233. <https://www.redalyc.org/pdf/4772/477247213011.pdf>

• Habegger, S. & Macila, I. (2006). El poder de la Cartografía Social en las prácticas contrahegemónicas o La Cartografía Social como estrategia para diagnosticar nuestro territorio. [Artículo Web]. Unicen Argentina. Recuperado de: https://beu.extension.unicen.edu.ar/xmlui/bitstream/handle/123456789/365/Habegger%20y%20Mancila_El%20poder%20de%20la%20cartografia%20social.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Halbwachs, M. (2004a). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Halbwachs, M. (2004b). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.
- Halbwachs, M. (2004) *La memoria colectiva*. Prensas universitarias de Zaragoza.
- Henao, S., y Walker, C., (2012). La literatura es un arte visual. Entrevista a Juan Villoro. Conversaciones. *Zama*, (4), 197-202.
- Hidalgo, A. (2006). Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Adriana Hidalgo Editora. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/631/612>
<https://doi.org/10.17227/ppo.num29-17977>
- Huberman G., y Cheroux, C. (2013). Cuando las imágenes tocan lo real. Arteleku. Recuperado de: <https://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A3125>
- Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*. Antonio Machado Libros.
- Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.
- Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Iacoviello, B. (2022). “Teatro Abierto”: un fenómeno argentino. [Artículo web]. Artezblai. Recuperado de: <https://www.artezblai.com/teatro-abierto-un-fenomeno-argentino/>
- Ilasca, R. (2019). La narrativa expandida de Jorge Carrión y Agustín Fernández Mallo: prácticas intermediales en la época postdigital. ILCEA, (35). <https://doi.org/10.4000/ilcea.6171>
- Jaime, J. (2013). La reconstrucción de memoria histórica a partir de la narrativa literaria: La Noche de los Lobos. [Trabajo de grado]. Universidad Pedagógica Nacional.
- Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI editores.
- Jochamowitz, E. (2012). Observaciones a “Sobre el concepto de historia” de Walter Benjamin. *Estudios De Filosofía*, (10), 113-121. <https://doi.org/10.18800/estudiosdefilosofia.201201.007>
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En Foster, H. (coord.). La posmodernidad. (59-74). Recuperado de: <https://visuales4.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>
- Kuffer, P. & Llevadot, L. (2017). Walter Benjamin: las formas de la crítica. *Enrahonar*, Vol 58., 5-10. <https://revistes.uab.cat/enrahonar/article/view/v58-kuffer-llevadot> la memoria bergsonian a la memoria colectiva. [Ponencia]. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. <https://cdsa.aacademica.org/000-038/660.pdf>
- Leal, V. (2015). Memoria y fotografía en Walter Benjamin nociones para analizar el pasado. [Ponencia]. I Congreso Latinoamericano de Teoría Social. Instituto de Investigaciones Gino Germani. <https://cdsa.aacademica.org/000-079/294.pdf>
- Longoni, A., y Bruzzone G. (2008). *El siluetazo*. Adriana Hidalgo Editores. Recuperado de: <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/volumen13/docs/1-arte-y-politica/Texto%204.pdf>
- Machado, A. (2008). Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia. *Revista historia Y MEMORIA*, (3), p.p. 229-232. Dialnet-DIDIHUBERMANGeorges2008CuandoLasImagenes-TomanPosic-3928246.pdf
- Mandoki, K. (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: prosaica I*. Siglo XXI Editores.

- Martínez, A. (17, Instituto de estudios críticos) (2023, 24 de enero). *Mesa 2. "Escrituras expandidas"* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=U-_95c_nwLE&t=513s
- Mateos, A., Marcos M. Chamorro, A. (2022). Síndrome de Wernicke-Korsakoff y otras patologías asociadas al déficit de tiamina. *Medicina Clínica*, Vol. 158, (9), p.p. 431-436. <https://doi.org/10.1016/j.medcli.2021.11.015>
- Mèlich, J. (2001). *La ausencia del testimonio: ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Barcelona: Anthropos.
- memoria (1925). Defensa y actualización del legado durkheimniano
- Mercáu, H. (2011) ATESTACIÓN Y ATRIBUCIÓN: hacia una ontología del sí mismo como otro en Paul Ricoeur. *Problemata: R. Intern. Fil.* Vol. 02. (02), pp. 274-290. <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/problemata/article/view/11596>
- Merlo, A. (2016). La memoria en los ojos. Reflexiones sobre imágenes e historia. *Memoria y sociedad*, Vol. 20, (40), p.p. 10-24. doi: 10.11144/Javeriana.mys20-40.mori
- Ministerio del Interior. (2022). Presidente Gustavo Petro, sancionó la Ley de la Paz Total. [Artículo Web]. Ministerio del interior. Recuperado de: <https://www.mininterior.gov.co/noticias/presidente-gustavo-petro-sanciono-la-ley-de-la-paz-total/#:~:text=Bogot%C3%A1%2C%20D.C.%2C%20noviembre%204%20de%202022.&text=El%20Presidente%20Gustavo%20Petro%2C%20sancion%C3%B3,del%20conflicto%20armado%20en%20Colombia>
- Mitchelle, W. (1994). Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual. Ediciones Akal.
- Morales, L. y Ruiz, M. (2019). «Para ver la muerte, hay que ver el rostro de los vivos», Jesús Abad Colorado. En Morales, L. y Ruiz, M. (2013) Hechos para contar: conversaciones con diez periodistas colombianos. Penguin Random House. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/para-ver-la-muerte-hay-que-ver-el-rostro-de-los-vivos/>
- Murillo, A. (2011) *Narrativas de experiencia en educación y pedagogía de la memoria*. Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires.
- Nietzsche, F. (2003). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida. Segunda intempestiva*. Biblioteca Nueva.
- Nora, P. (1939). *Les lieux de la mémoire*. Trilce.
- Ortiz, A. & Leal, G. (2019). *Retratos de la guerra: glosas a propósito de Susan Sontag y el fotoperiodismo de Jesús Abad Colorado*. Campos en Ciencias Sociales, Vol. 7, (1), p.p. 195-225. <https://doi.org/10.15332/25006681.4690>
- Osorio, O. (2010) *Realidad y cine colombiano 1990– 2009*. Beca de investigación en cine. Editorial Universidad de Antioquia.
- Parra, S. (2023). *De Conflicto Armado Colombiano: Una Mirada Interseccional De Género, Racismo Y Colonialidad Género, Racismo Y Colonialidad*. [Tesis de maestría]. Georgia State University. https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1058&context=mcl_theses
- Paz, A. (2022). La Comisión de la Verdad detalla los impactos ambientales del conflicto armado en Colombia. Mongabay. [Artículo web]. Mongabay. Recuperado de: <https://es.mongabay.com/2022/08/comision-de-la-verdad-detalla-los-impactos-ambientales-del-conflicto-armado-en-colombia/>
- Pinto, M., Zapata, M., Gomez, L. (2022). Narrativa transmedia: una mirada al conflicto armado y la memoria social indígena desde los relatos expandidos. Casos: Colombia y Perú. *Contratexto*, Vol. 37, (037), p.p. 259-286. <http://dx.doi.org/10.26439/contratexto2022.n037.5263>

- Ramos, D. (2013). La memoria colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio. *Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*, Vol. 1, (1), p. p. 37-41.
- Ramos, D. (2023). Entre la investigación narrativa, la investigación artística y la investigación de las imágenes. (*Pensamiento*), (*palabra*). *Y Obra*, (29), p.p. 23–52.
- Ranciere, J. (2014). El reparto de lo sensible Estética y política. Prometeo Libros. Recuperado de: https://eva.isef.udelar.edu.uy/pluginfile.php/66459/mod_resource/content/1/Ranciere%2C%20J.%20El%20reparto%20de%20lo%20sensible-%20est%C3%83%C2%A9tica%20y%20pol%C3%83%C2%ADtica.pdf
- Ranciere, J. (2019). El tiempo de los no vencidos. *Revista de Estudios Sociales*, (70), p.p. 79-86. <https://doi.org/10.7440/res70.2019.07>
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria Arte y Pensamiento Crítico*. Siglo veintiuno Editores
- Ricoeur, P. (1996) *Si mismo como otro*. Siglo XXI editores.
- Ricoeur, P. (1999). Historia y narratividad. Ediciones Paidós.
- Ricoeur, P. (2004). Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico. Siglo XXI Editores. Recuperado de: <https://textosontologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/11/tiempo-y-narracic3b3n-i.pdf>
- Roca, J. (2004). Ciudadano de la noche. Universidad Externado de Colombia.
- Rodríguez, L. (2008) Una mirada estética a la lectura y la escritura, desde Bajtín. *Investigación y Postgrado*, Vol. 23, (2). https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-00872008000200005#:~:text=El%20texto%20es%20una%20unidad,discursiva%20es%20encuentro%20de%20sujetos.
- Rodríguez, M. (2019). Narrativas de niños y niñas víctimas del conflicto armado: aportes para la construcción de memoria histórica en la escuela. [Trabajo de grado] Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Romero, C. (2018). 262.197 muertos dejó el conflicto armado. [Artículo Web]. Centro Nacional de Memoria Histórica. Recuperado de: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/262-197-muertos-dejo-el-conflicto-armado/>
- Sanchez, N. (2023). Sí era un paramilitar: la historia del encapuchado de la Operación Orión. [Artículo Web] Voragine. Periodismo Contracorriente. Recuperado de: <https://voragine.co/historias/investigacion/si-era-un-paramilitar-la-historia-del-encapuchado-de-la-operacion-orion/>
- Sanchez, P. (2022). De las Memorias Femeninas Individuales a las Luchas Políticas Colectivas. Análisis del Performance Político – Artístico Cuerpos Gramaticales. [Tesis de maestría] Universidad del Rosario. <https://repository.urosario.edu.co/server/api/core/bitstreams/2a17a9bfd763-478e-b04f-79520f876ed1/content>
- Santana, S. (2014). El texto como objeto estructural: Hacia un concepto de “escritura expandida” en las obras de Marcel Broodthaers y Vito Acconci. *Revista Laboratorio, Universidad de Zaragoza*, (11), p.p. 1- 10. https://zaguan.unizar.es/record/46940/files/texto_completo.pdf
- Serna, C. (2024). Continúan asesinatos de líderes y firmantes de paz en el país. [Artículo Web]. Congreso de la República de Colombia. Recuperado de: <https://www.senado.gov.co/index.php/el-senado/noticias/5214-continuan-asesinatos-de-lideres-y-firmantes-de-paz-en-el-pais>
- Sontag, S. (2003) *Ante el dolor de los demás*. Santillana.
- Subcomandante Marcos. (1996). Cuarta declaración de la selva lacandona. [Artículo Web]. Enlace Zapatista. Recuperado de: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona/>

- Tafur, M. (2015). Las luchas y reivindicaciones de las mujeres rurales en Colombia: el caso de la Asociación Nacional de Mujeres campesinas, negras e indígenas de Colombia, Anmu-cic. [Tesis de maestría] Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/17172>
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas. (2014). Mi derecho al retorno y a la reubicación como víctima del desplazamiento forzado. Recuperado de: <https://www.unidadvictimas.gov.co/wp-content/uploads/2016/04/victimassrr.pdf>
- Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas. (2015). Mi derecho al retorno y a la reubicación como víctima del desplazamiento forzado. Recuperado de: http://escuela.unidadvictimas.gov.co/cartillas/VICTIMAS_R&R.pdf
- Unidad para la Atención y Reparación Integral de Víctimas. (2013). Retornos y reubicaciones Hacia la Reparación Integral a Víctimas del Desplazamiento Forzado. Recuperado de: <https://repository.iom.int/bitstream/handle/20.500.11788/993/COL-OIM%200305.pdf>
- Unidad para las víctimas, (2023). Juan Frío: del horror de los hornos crematorios a la construcción de la paz. Recuperado de: <https://www.unidadvictimas.gov.co/75988-2/>
- Unidad para las víctimas. (2015). Mujeres y conflicto armado. Recuperado de: https://www.unidadvictimas.gov.co/documentos_bibliotec/mujeres-y-conflicto-armado/
- Unidad para las víctimas. (2017). Asociación Nacional de Mujeres Campesinas, Negras e Indígenas. Recuperado de: https://www.unidadvictimas.gov.co/casos_de_reparacion/37218/
- Uribe, M. (2003). Estado y sociedad frente a las víctimas de la violencia. *Estudios Políticos*, (23), p. p. 9-25. file:///C:/Users/Brayan/Downloads/lhungria,+1383-Texto+del+art%C3%ADculo-61855-1-10-20131203_compressed.pdf
- Valbuena, J. (2020). La patria y otros poemas de María Mercedes Carranza. [Artículo Web]. La Raíz Invertida. Recuperado de: <https://www.laraizinvertida.com/detalle-2770-la-patria-y-otros-poemas-de-maria-mercedes-carranza>
- Valdés Castillo, J. Camilo. (2023). Hacia una política de la memoria. Perspectivas de Walter Benjamin y Georges Didi-Huberman en torno a la imagen. *Límite (Arica)*, vol. 18. <https://dx.doi.org/10.4067/s0718-50652023000100207>
- Vargas, V. (2018). Mujer víctima, violencia de género y conflicto armado realidad que persiste. *Revista Noche y niebla*, (57). https://www.nocheyniebla.org/wp-content/uploads/u1/Vargas_V_Mujer_v%C3%81ctima_violencia.pdf
- Vázquez, F. (2001) *La memoria como acción social*. Paidós.
- Vélez, M. (2010). Ricoeur y el concepto de texto. Co-herencia, Vol. 7, (2), p.p. 85-116. <https://www.redalyc.org/pdf/774/77416993003.pdf>
- Verano, C. (2016). El tapiz vivo de la memoria: entretejiendo narraciones autobiográficas en torno a la infancia y la violencia en Colombia. [Trabajo de grado] Universidad Distrital Francisco José De Caldas.
- Viveros, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, (52), p.p. 1-17. <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>
- Viveros, M. (2023). Interseccionalidad. Giro decolonial y comunitario. Biblioteca Masa Crítica CLACSO. Recuperado de: <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/248817/1/Interseccionalidad.pdf>
- Voz. La verdad del pueblo (2022). Exigen justicia por crimen policial. [Artículo Web]. Voz. Recuperado de: <https://semanariovoz.com/exigen-justicia-por-crimen-policial/>
- Yepes, R. (2014). El escudo de Atenea: cultura visual y guerra en Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 9, (2), p.p. 23-43. file:///C:/Users/Brayan/Downloads/Dialnet-ElEscudoDeAtenea-5857390.pdf
- Yepes, R. (2023). *Los falsos positivos, la JEP y Uribe*. Dejusticia. <https://www.dejusticia.org/column/los-falsos-positivos-la-jep-y-uribe/>

MEMORISCOPIOS:
**Narrativas expandidas de estudiantes universitarios
sobre el conflicto armado en Colombia**

Autor

Braian Alejandro Castañeda Rodríguez

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

Facultad de Bellas Artes

Bogotá, Colombia

2024