

Memorias de hechos atroces, emprendimientos artístico – estéticos y visualidad: un estado de la cuestión



Cómo citar:

Amador-Baquiro, Juan Carlos (2021) Memorias de hechos atroces, emprendimientos artístico – estéticos y visualidad: un estado de la cuestión. *Encuentros*, vol. 19-01.

Enero-junio, 40-62. Universidad Autónoma del Caribe.

Doi: 10.15665/encuen.v19i01.2307

Juan Carlos Amador Baquiro
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
jcamadorb@udistrital.edu.co
<http://orcid.org/0000-0002-5575-1755>

Recibido: 8 de julio de 2020 / Aceptado: 2 de enero de 2021

Resumen

El artículo presenta una revisión de investigaciones que abordan los aportes de los productos y las prácticas artísticas en la construcción de memorias de hechos atroces del pasado reciente. La revisión tuvo como propósito analizar tendencias de investigación que problematizan estas iniciativas, especialmente cuando incluyen a los sobrevivientes/víctimas y emplean el lenguaje visual en los procesos de creación, distribución y recepción de contenidos artísticos. En lo metodológico, el estudio se apoyó en herramientas de la teoría fundamentada a partir del uso de matrices de codificación e interpretación de datos. En los resultados se evidenciaron cinco tendencias: memorias de la guerra, arte y patrimonio; el arte como resignificación del pasado violento; el arte en la reparación simbólica de las víctimas; otras narrativas del pasado reciente; y visualidad y memoria del pasado reciente. Al final, se discuten tres tipos de conclusiones: la emergencia de emprendimientos artístico-estéticos diversos; el surgimiento de nuevos vínculos entre artistas y víctimas/sobrevivientes; y los dilemas en torno a la posible banalización o reflexión sobre estos hechos en las audiencias, tras la masificación de estas representaciones visuales en la esfera pública.

Palabras clave: memoria, arte, estética, visualidad.

Memories of evil facts, artistic - aesthetics initiatives and visuality: a state of the matter

Abstract

The article presents a review of research about contributions of products and artistic practices in the construction of memories of atrocious events of the recent past. The purpose of the review was to analyze research trends that problematize these initiatives, especially when they include survivors/victims and use visual language in the processes of creation, distribution and reception of artistic content. Methodologically, the study used tools of grounded theory based on the use of coding matrices and data interpretation. Five trends were evidenced in the results: memories of war, art and heritage; art as a resignification of the

violent past; art in the symbolic reparation of victims; other narratives of the recent past; and visuality and memory of the recent past. In the end, three types of conclusions are discussed: the emergence of diverse artistic-aesthetic endeavors; the emergence of new links between artists and victims/survivors; and the dilemmas around the possible trivialization or reflection on these events in the hearings, after the massification of these visual representations in the public sphere.

Keywords: memory, art, aesthetics, visuality.

Memórias de fatos maldos, empreendedorismo artístico - estética e visualidade: um estado da arte

Resumo

O artigo apresenta uma revisão de pesquisa que aborda as contribuições de produtos e práticas artísticas na construção de memórias de acontecimentos atrozes do passado recente. O objetivo da revisão foi analisar tendências de pesquisas que problematizam essas iniciativas, principalmente quando incluem sobreviventes/vítimas e usam a linguagem visual nos processos de criação, distribuição e recepção de conteúdo artístico. Metodologicamente, o estudo contou com ferramentas da Grounded Theory baseadas no uso de matrizes de codificação e interpretação de dados. Cinco tendências foram evidenciadas nos resultados: memórias de guerra, arte e patrimônio; a arte como ressignificação do passado violento; arte na reparação simbólica das vítimas; outras narrativas do passado recente; e visualidade e memória do passado recente. Ao final, três tipos de conclusões são discutidas: a emergência de diversos empreendimentos artístico-estéticos; o surgimento de novos vínculos entre artistas e vítimas / sobreviventes; e os dilemas em torno da possível banalização ou reflexão sobre esses acontecimentos nas audiências, após a massificação dessas representações visuais na esfera pública.

Palavras chave: memória, arte, estética, visualidade.

1. Introducción

Desde la segunda mitad del siglo XX, las sociedades occidentales han intensificado la producción de representaciones y prácticas relacionadas con la memoria de experiencias límite como consecuencia de guerras, dictaduras, genocidios y otros hechos atroces. Esta tendencia, llamada por Huyssen (2002) “boom” de la memoria, se evidencia en la proliferación de conmemoraciones, exhibiciones museísticas, literatura testimonial, comisiones de la verdad e informes académicos sobre este tipo de hechos. Uno de los aspectos más llamativos de este fenómeno contemporáneo es el interés por ubicar en el espacio público, a partir de diversas estrategias comunicativas, una serie de proyectos artísticos – estéticos accesibles a diversas audiencias, las cuales pueden construir, ratificar y/o modificar su sistema de significaciones en torno a ciertos hechos del pasado atroz. Estos emprendimientos artístico – estéticos (Jelin & Lagoni, 2005; Feld, 2017; Schindel, 2009), los cuales incluyen no solo a artistas profesionales sino también, en muchas ocasiones, a sobrevivientes/víctimas y comunidades afectadas por estos hechos como cocreadores, emplean formatos que van desde la fotografía, el cine documental y el arte plástico, hasta propuestas de narrativa gráfica, multimedia, instalación y performance.

El interés por denunciar, visibilizar y resignificar las experiencias límite, a partir de este tipo de emprendimientos, suele poner en entredicho las versiones oficiales que, con frecuencia, buscan hacer cierres parciales o banalizar lo acontecido a partir de posturas negacionistas. Esta situación hace que este tipo de productos y prácticas artísticas no solo funjan como instrumentos de expresión y comunicación sino también como dispositivos de transgresión y reparación. Mientras que la función transgresora se ocupa de infringir y quebrantar los códigos culturales que legitiman cierto orden social, asociado con la negación o distorsión de hechos atroces del pasado reciente por parte del establecimiento, la función reparadora refiere al carácter restaurador de estas experiencias artístico – estéticas en la construcción de la memoria social, las cuales se constituyen en litigios estéticos (Sierra, 2018) que permiten procesar la ruptura del orden simbólico de víctimas y sobrevivientes, así como transformar su subjetividad en los ámbitos privado y público (Rubiano, 2019). Se trata de una relación entre arte y política que no se agota en lo sublime y lo técnico de la obra, sino que asume la experiencia estética como un proceso de participación y acción social (Rancière, 2008).

No obstante, a pesar de las evidentes contribuciones de estos emprendimientos artístico – estéticos, este fenómeno social plantea una serie de interrogantes en torno a asuntos críticos como la selección de los lenguajes adecuados para la producción de este tipo de contenidos estéticos, los riesgos que adquieren estas iniciativas al intentar estetizar hechos violentos, los cuales se pueden convertir en instrumentos de banalización o acostumbramiento en las audiencias, así como la simplificación del horror mediante las imágenes cuando estas se difunden masivamente, tal como ocurre con algunos casos en el fotoperiodismo, el cine y la televisión. Algunos de estos debates fueron tratados tempranamente por varios autores a partir del análisis crítico de expresiones artísticas como el cine y la fotografía, entre ellos, Benjamin (2009), quien analizó la pérdida del aura en la obra de arte como consecuencia de su reproductibilidad técnica, y Sontag (2006), quien planteó que las imágenes fotográficas no siempre permiten ver y reflexionar sobre la barbarie a pesar de su proximidad¹.

En estudios más recientes, Huyssen (2002) afirma, a modo de ejemplo, que la globalización del discurso del holocausto se convirtió en un referente universal a través del cual se pretende interpretar otras experiencias límite, a la vez que se empleó como temática privilegiada de la industria del entretenimiento, especialmente en el cine de Hollywood. Asimismo, sostiene Huyssen (2002) que, desde la década de 1990, ha surgido un tipo de literatura de autoayuda en torno a la superación del trauma, el síndrome de la memoria recuperada y las lecciones aprendidas de los genocidios, situación que ha posicionado la narrativa de la apología al pasado como superación del mal. Por último, este mismo autor plantea que la difusión geográfica de la cultura de la memoria ha otorgado una suerte de licencia a grupos que reivindican la guerra justa, la superioridad étnica y los proyectos políticos extremistas, los cuales movilizan pasados míticos para legitimar políticas fundamentalistas.

Además de estas consideraciones, es importante tener en cuenta que los emprendimientos artístico-estéticos contemporáneos emplean la visualidad como modo semiótico privilegiado, tanto en los procesos de producción – creación como en los mecanismos de distribución y recepción. De acuerdo con Guasch (2005), los productos y prácticas de la memoria social y colectiva en la actualidad, así tengan un carácter efímero, tal como ocurre con el performance o la obra de teatro, se convierten en piezas mnemotécnicas perdurables gracias a los procesos de mediatización de la cultura que posibilitan el lenguaje visual y el lenguaje digital en su relación con los medios de comunicación interactivos. En otras palabras, los productos y prácticas que buscan resignificar el pasado atroz son susceptibles de ser registrados, sistematizados y ubicados en repositorios de almacenamiento, mediante imágenes fijas o en movimiento, las cuales, más adelante, pueden ser utilizadas por las audiencias con distintos fines, entre ellos, convertirlos en iconos de

¹ Como se analizará más adelante, Sontag (2004) replantea esta postura a partir de la publicación del libro *Ante el dolor de los demás*.

denuncia, de movilización social y de proyectos alternativos. Este fenómeno es latente en pinturas como el *Guernica* de Picasso (1937), en fotografías como la niña vietnamita víctima del napalm de Nick Ut (1972) y en filmes como *Shoah* de Lanzmann (1985).

Teniendo en cuenta las consideraciones anteriores, así como los procesos de movilización social por la memoria vigentes en varios países que han pasado por este tipo de hechos, entre ellos Colombia, la cual atraviesa una nueva crisis humanitaria como consecuencia del surgimiento de viejas y nuevas formas de violencia armada, luego de la firma del Acuerdo de Paz entre el Gobierno Nacional y la guerrilla de las Farc en 2016, así como la coexistencia de políticas de olvido promovidas por el Estado y la presencia de diversos emprendimientos artístico – estéticos en la esfera pública, surge el presente artículo de revisión. Su propósito es analizar las tendencias investigativas que, desde áreas como la historia, la sociología, la antropología, la historia del arte, la comunicación y los estudios visuales, se han ocupado de problematizar las funciones sociales, estéticas y comunicativas de las prácticas artísticas contemporáneas en su intención de aportar a la construcción de memorias sociales y colectivas sobre hechos atroces del pasado reciente. Específicamente, busca problematizar, desde los hallazgos de las investigaciones revisadas, los efectos de dichas prácticas en la producción de determinados regímenes de la mirada sobre el pasado reciente, en la configuración de particulares formas de ver el hecho atroz representado (por ejemplo, en la fotografía, el cine, el fotoperiodismo o el arte) y en los posibles procesos de duelo, reparación, justicia y no repetición que pueden ser apprehendidos socialmente.

Luego de estas consideraciones iniciales, el artículo expone la metodología, la cual se apoyó en herramientas de la teoría fundamentada (Straus & Corbin, 2012). Como se observará más adelante, si bien este método ha sido utilizado para el desarrollo de investigaciones empíricas, varios estados del arte en ciencias sociales y otras disciplinas muestran sus aportes para la identificación de tendencias y categorías inductivas de carácter cualitativo en corpus extensos de documentos. Más adelante, se presentan los resultados de la revisión documental, en los que se destacan cinco tendencias emergentes: memorias de la guerra, arte y patrimonio; el arte como resignificación del pasado violento; el arte en la reparación simbólica de las víctimas; otras narrativas del pasado reciente (restauración, catarsis y debate público); y visualidad y memoria del pasado reciente (duelo, acontecimiento y emprendimiento cultural). Al final se exponen la discusión y las conclusiones.

2. Metodología

La revisión de las investigaciones se realizó a partir del uso de técnicas de la teoría fundamentada. La teoría fundamentada es un método de investigación en el cual la teoría emerge de los datos (Glaser y Strauss, 1967; Straus & Corbin, 2012). Como método cualitativo, esta propuesta emplea un conjunto de procedimientos por medio de la inducción, los cuales hacen posible que surjan teorías explicativas a determinados fenómenos en cuestión. La teoría fundamentada aporta a la construcción de teorías, conceptos y razonamientos que parten de los datos y no de supuestos a priori o de razonamientos hipotético-deductivos. Aunque este método se usa con frecuencia en investigaciones empíricas, también ha resultado útil para adelantar estados del arte y revisiones de literatura en campos como las ciencias sociales, los estudios culturales, la educación y las ciencias de la salud. Las estrategias claves para el desarrollo de esta estrategia son el método comparativo constante y el muestreo teórico.

El método comparativo constante exige que el investigador codifique y analice los datos simultáneamente con el fin de alcanzar la mayor eficacia posible en el desarrollo de conceptos. La comparación continua hace posible refinar los conceptos, identificar sus propiedades, explorar sus interrelaciones e integrar estos elementos a una teoría coherente. Por su parte, el muestreo teórico consiste en la recolección de datos con el fin de producir una teoría en la que, simultáneamente, el investigador sea capaz de seleccionar, codificar

y analizar la información, así como decidir qué campos semánticos construye de modo que estos puedan ser triangulados con otros datos y otras teorías (Straus & Corbin, 2012).

En términos procedimentales, se llevó cabo una revisión inicial de 134 documentos, procedentes de las bases de datos Science direct, Redalyc, Latindex, Doaj, Dialnet y Clacso, entre ellos artículos científicos, tesis doctorales y capítulos de libro. Posteriormente, se procedió a realizar filtros semánticos de estos documentos a partir de los ejes: prácticas artísticas y memoria histórica; prácticas artísticas y víctimas; prácticas artísticas y reparación simbólica; prácticas artísticas y duelo; prácticas artísticas y justicia; visualidad y memoria histórica; visualidad y culturas del recuerdo; y visualidad y esfera pública. Luego de aplicar estos filtros, resultaron asociados 54 documentos a los ejes problematizadores iniciales, los cuales fueron sometidos a las técnicas de teoría fundamentada ya descritas con el fin de identificar tendencias y categorías emergentes de este campo. Se emplearon tres tipos de matrices de análisis.

La primera matriz se diseñó a partir de tres aspectos: la información textual, que corresponde al conjunto de fragmentos del discurso o de la narrativa (línea por línea) de los documentos seleccionados, conforme a un orden temático; la inferencia preliminar, en la que el investigador debe interpretar lo que se dice en relación con los propósitos, el significado, y la incidencia del discurso y/o la narración en el destinatario; y códigos abiertos, los cuales aluden a palabras claves que, de manera abierta, surgen de las tres columnas anteriores. Se trata de palabras que, por su carácter semántico, representan las ideas y significados recurrentes en cada una de las dos columnas. A continuación, se presenta un ejemplo.

Información textual	Inferencia preliminar	Códigos abiertos
<p>El memorial que rinde tributo a las víctimas es una de las estrategias para restituir simbólicamente los derechos contra el olvido (Rubiano, 2014, p.82).</p> <p>Las prácticas culturales y/o estético-artísticas, que tematizan aspectos ligados a la construcción de memoria sobre la violencia, se configuran como un mecanismo de expresión simbólica que involucra sentidos colectivos frente al pasado, y desde este punto de vista terminan convirtiéndose en un escenario donde las víctimas encuentran posibilidades de elaboración colectiva de duelos y formas de resistencia al olvido y al silencio (Martínez – Quintero, 2013, p. 54)</p>	<p>La memoria sobre las víctimas combate el olvido.</p> <p>Las prácticas culturales y/o estético-artísticas sobre la memoria de la violencia contribuyen a que las víctimas elaboren el duelo y hagan resistencia al olvido.</p>	<p>Memoria, restitución, derechos, olvido.</p> <p>Prácticas culturales, prácticas estético – artísticas, memoria de la violencia, víctimas, duelo, olvido.</p>

Matriz de codificación abierta. Elaboración propia.

Luego, con el fin de hallar la categoría emergente en cada uno de los enunciados analizados, se procedió con el diligenciamiento de la matriz de categorización. Esta matriz se diseñó a partir de tres aspectos: los códigos abiertos, que corresponden a los códigos hallados en la tercera columna de la primera matriz; códigos selectivos, que corresponden a la conformación de subgrupos de códigos con afinidades semánticas, comunicativas o pragmáticas que develan ciertas recurrencias o tendencias de lo registrado (se pueden conformar varios subgrupos, lo importante es proceder con algún tipo de orden que indique jerarquías, secuencias y/o relaciones entre palabras); y campo semántico emergente, el cual surge de la síntesis, a través de una palabra o una expresión corta, de las agrupaciones realizadas en la columna dos. Estos campos semánticos constituyen las categorías inductivas del fenómeno social en cuestión. A continuación, se presenta un ejemplo.

Códigos abiertos	Códigos selectivos (agrupación por afinidad semántica y pragmática)	Campo semántico emergente (categorías)
Memoria, restitución, derechos, olvido. Prácticas culturales, prácticas estético – artísticas, memoria de la violencia, víctimas, duelo, olvido.	- Memoria de la violencia, olvido. - Duelo, restitución, reparación, derechos. - Prácticas culturales, prácticas artísticas.	El arte en la reparación simbólica de las víctimas.

Matriz de codificación selectiva. Elaboración propia.

Por último, con el fin de interpretar los datos de la sistematización, se procedió con el diligenciamiento de una matriz de interpretación que, a partir de la categoría emergente hallada en el momento anterior, permitió triangular la información textual ilustrativa, otras teorías y la interpretación respectiva. La categoría emergente, como ya se explicó, procede de la última columna de la matriz dos, la cual develó los campos semánticos del tópico. La información textual ilustrativa refiere a expresiones textuales que ilustren o ejemplifiquen de manera explícita la categoría emergente a través de expresiones o descripciones de los autores revisados. La información teórica refiere a otras teorías que evidencian relaciones por afirmación u oposición a la categoría emergente y los datos respectivos. Por último, la interpretación es una columna que busca integrar la información de las columnas anteriores con el fin de producir el texto con miras a la escritura del informe. A continuación, se presenta un ejemplo.

Categoría emergente	Información textual ilustrativa	Información teórica	Interpretación
El arte en la reparación simbólica de las víctimas.	(El arte) se configura como un mecanismo de expresión simbólica que involucra sentidos colectivos frente al pasado, y ... un escenario donde las víctimas encuentran posibilidades de elaboración colectiva de duelos y formas de resistencia al olvido y al silencio (Martínez – Quintero, 2013, p. 54)	Las prácticas estéticas adelantadas por artistas profesionales, en diálogo con víctimas del conflicto armado, se constituye en un litigio artístico, el cual no opera como una simple expresión o representación de los hechos, sino que cumple funciones políticas fundamentales en el espacio social, tales como, denunciar, reflexionar sobre la necesidad de la dignificación de las víctimas y la no repetición, así como incomodar (más que agrandar) a distintos públicos (Sierra, 2018).	Esta tendencia evidencia la importancia de iniciativas de reparación simbólica basadas en el arte dados sus efectos en la sensibilización y la movilización social a favor de la memoria social y colectiva. Asimismo, resalta las relaciones complejas entre reparación simbólica, justicia y curación simbólica, desde las narrativas y acciones performáticas de las propias víctimas y sobrevivientes, quienes cada vez más se organizan alrededor de iniciativas estético – políticas en el espacio público.

Matriz de codificación emergente. Elaboración propia.

3. Resultados

• *Memorias de la guerra, arte y patrimonio*

Esta primera tendencia se caracteriza por proponer relaciones entre memoria histórica, arte y patrimonio desde tres perspectivas. Por un lado, algunos investigadores encuentran en distintas comunidades, especialmente en el contexto español contemporáneo, un interés especial tanto de artistas como de públicos, por participar en la conservación de representaciones, prácticas, objetos y lugares que den cuenta del pasado atroz como un mecanismo de no olvido (anamnesis) en la sociedad (González-Fraile & y Navajas, 2011; Guzmán, 2012). Por otro lado, se encuentran estudios que analizan iniciativas de monumentalización de la memoria histórica y sus correspondientes estrategias de recordación en la esfera pública, como

instrumento para la no repetición (Doño, 2018; Vich, 2015). Por último, esta tendencia también evidencia la existencia de proyectos artísticos populares, especialmente en países que han transitado por guerras y dictaduras, los cuales, desde la integración entre artistas y comunidades, asumen la representación del pasado violento como un desafío a las estrategias de olvido de grupos de poder y una forma alternativa de patrimonio no oficial (Moraña, 2012; Sierra, 2018).

De acuerdo con lo anterior, González-Fraile y Navajas (2011) plantean que los proyectos conducentes a la preservación de la memoria histórica, relacionada con la Guerra Civil Española, surgieron como estrategia política y cultural ante el riesgo de desaparición de estos recursos mnemotécnicos, los cuales hacen parte del patrimonio del país. Algunos aspectos que se destacan en estos proyectos son la vinculación de la población en la apropiación de estas memorias, la construcción de relatos del pasado por parte de personas de distintas generaciones, la participación de la comunidad en actividades de memoria histórica de la guerra civil e iniciativas comunitarias de recuperación de espacios de patrimonio. En el mismo contexto español, Guzmán (2012) afirma que la memoria es un patrimonio que se ha conservado gracias a diversas expresiones artísticas, entre ellas el teatro. Al respecto, señala cómo, a partir de 1969, surgió una generación de artistas que experimentó el teatro de la memoria o teatro de la verdad. En la primera etapa de esta expresión artística, las obras representaron el pasado violento y, luego de momentos de silencio, olvido e imposición de memorias oficiales, la presencia del teatro de la guerra se convirtió en una suerte de compensación hacia grupos marginados, generalmente olvidados por la sociedad y el Estado².

Por su parte, Doño (2018), en el marco del proceso de transición de la sociedad salvadoreña hacia la democracia, después de la guerra interna de la década de 1990, analiza el surgimiento de iniciativas privadas y comunitarias con el fin de reconstruir memorias colectivas. Específicamente, en el municipio de Suchitoto, zona afectada por el conflicto entre el ejército salvadoreño y las guerrillas, cerca de diez organizaciones sociales han constituido lo que el autor denomina laboratorio para la cultura de la paz. Una de las iniciativas examinadas por Doño (2018) es la creación del Museo Comunitario de Suchitoto, el cual congrega a más de 60 jóvenes, quienes se dedican a la investigación, la conservación y la museografía de las memorias de la guerra. Tanto en los procesos de producción como de distribución, se destaca el uso de tecnologías digitales y la producción audiovisual como mediaciones estratégicas para registrar experiencias de la memoria histórica de estas comunidades. Este proceso comunitario también ha hecho posible que los habitantes desarrollen prácticas conmemorativas como forma de sanación y conservación de un patrimonio desde abajo.

En relación con el caso peruano, Moraña (2012) sostiene que determinadas obras de arte públicas, asumidas como patrimonio, se constituyen en intervenciones hermenéuticas de memorias narrativas y subjetivas, las cuales, aunque aluden a la historia del dolor, paradójicamente se vuelven objeto de violencia y vandalización en el espacio urbano. A partir del análisis de la escultura pública *El ojo que llora*³, Moraña (2012) evidencia que pese al interés por posicionar la memoria de la guerra en el espacio social, así como convertir el monumento en patrimonio, este fenómeno hace visible en el artefacto estético la ruina que lo habita. Por su parte, Vich (2015), quien también examina la memoria histórica, al arte y el patrimonio en el caso peruano, afirma que, en este país, desde la década de 1980, existen generaciones de artistas que han ofrecido recursos estéticos significativos como contribución a la construcción de la memoria histórica del conflicto armado. Un ejemplo expuesto por Vich (2015) es una generación de retablistas que, desde esta época, representó problemáticas relacionadas con el reclutamiento forzado de

2 Aunque, a la par, apareció un tipo de teatro al que Guzmán (2012) llama burgués, caracterizado por su enfoque revisionista y el repudio a apuestas dramaturgias populares, el teatro de la memoria se fue consolidando como patrimonio a partir de otros recursos estéticos y otras motivaciones políticas en el camino hacia la democracia.

3 Se trata de un complejo escultórico de 1500 metros, el cual cuenta con una piedra ancestral que representa un ojo llorando por medio de un canal de agua que circula por varios senderos circulares, en los cuales están inscriptos los nombres de las víctimas.

jóvenes, el enfrentamiento entre el Estado y los campesinos, el dolor de las madres ante la pérdida de sus hijos en la guerra y la violencia extrema del grupo guerrillero Sendero Luminoso contra la población civil. Por último, desde el caso colombiano, Sierra (2018) afirma que existen dos tipos de expresiones performativas que buscan aportar a la construcción colectiva y pública de la memoria histórica: las prácticas artísticas y el patrimonio cultural de las comunidades afectadas por el conflicto armado. Mientras que el primer tipo de expresión comprende obras, piezas de arte y prácticas de artistas mediante el arte plástico, la literatura, el teatro, la fotografía y el cine, entre otros, el segundo refiere a procesos, prácticas y productos gestionados por comunidades de víctimas que buscan denunciar, superar el duelo y redignificar su humanidad. De acuerdo con Sierra (2018), este conjunto de iniciativas comunitarias se constituye en un patrimonio de gran importancia dado que en estas se incorporan tradiciones culturales que buscan su expansión en el espacio público, así como dejar constancia histórica de los derechos violados para que no se produzca la repetición.

• *El arte como resignificación del pasado violento*

Esta tendencia, la cual asume que la obra de arte o la práctica artística son artefactos/procesos que posibilitan la resignificación de los hechos traumáticos no solo en las víctimas sino en grupos sociales que no vivieron los hechos atroces, presenta tres grandes debates. Por un lado, debates en torno a las funciones estéticas del arte y sus modos de representación en la construcción de nuevas significaciones sobre el pasado violento (Nicholls, 2013; Porrás-Mendoza, 2014; Schindel, 2009). En segundo lugar, debates sobre el papel del arte plástico, la literatura, el cine y el periodismo en la resignificación del pasado mediante proyectos que realizan exámenes éticos y estéticos a las huellas de los hechos atroces, desde distintos ámbitos y actores sociales, entre ellos los llamados lugares de la memoria y los públicos (Feld, 2017). Y, en tercer lugar, las formas de resemantización que surgen tras las disputas entre distintas memorias en el espacio público (Aponte-Isaza, 2016; Shuster, 2011).

De esta manera, Nicholls (2013) plantea que las obras de arte surgidas durante y después de la dictadura militar en Chile, a las que califica de memoriales, constituyen un campo de disputa entre las subjetividades, los hechos y la historiografía. Según Nicholls (2013), mientras que los primeros ejercicios de memoria fueron adelantados por exiliados de la dictadura, y mientras el periodismo tuvo un rol de denuncia sobre los hechos violentos en la transición hacia la democracia, en los inicios del dos mil el teatro y el cine contribuyeron a la divulgación de modos de representación más elaborados, enmarcados en las atrocidades de la dictadura militar. Así, la presencia del arte en el espacio público devela la relación inseparable entre memoria y olvido, dado que este interroga las condiciones políticas, sociales y culturales que afectan o propician la expresión de temas sensibles, conflictivos e incluso traumáticos. Por último, el autor señala que las posibilidades de representación expuestas, pero también la poesía y el teatro, posibilitan el tránsito del dolor y el olvido a la resignificación del pasado en el presente.

En una perspectiva que se centra en las víctimas y los sobrevivientes, Porrás- Mendoza (2014) plantea la necesidad de analizar los procesos y productos del arte en su relación con la justicia transicional. A partir de la idea que la memoria es la representación individual y colectiva del pasado, el autor señala que el elemento estructurador del recuerdo, especialmente el recuerdo de los hechos violentos, es construir el sentido histórico de la memoria desde el lugar de los vencidos, las víctimas y los grupos en resistencia. De esta manera, las representaciones artísticas del pasado violento deben desafiar las versiones oficiales de los hechos, propiciar otras miradas del pasado y promover nuevas formas de imaginación narrativa sobre lo ocurrido en la guerra. Se trata de problematizar la compleja realidad de los hechos atroces, las prolongadas y asimétricas relaciones de poder, así como contribuir con la verdad histórica desde el examen ético y estético de las huellas de un pasado que se inscribe en la memoria individual y colectiva de quienes han experimentado la violencia.

Por otra parte, Schindel (2009) analiza los procesos de memorialización a través de lugares que se resignifican por medio de monumentos, placas y otros mecanismos de resemantización. Para la autora, estos lugares suelen estar afectados por tensiones y luchas por el significado entre distintos grupos de la sociedad. Dentro de las razones que explican esta situación, Schindel (2009) menciona la acumulación del dolor de los sobrevivientes, así como el retorno de hechos violentos. Como respuesta, surgen tres estrategias en distintos lugares de memoria de América Latina: la resignificación de los discursos de la memoria; la construcción de memorias en movimiento; y la performatividad simbólica. En relación con este último aspecto, la autora señala que se requiere de la creación de monumentos abiertos, dispuesto a la escritura, la corrección y los añadidos futuros, entendidos como recursos imaginativos y renovadores a favor de memorias que circulan en el espacio público.

En relación con el caso argentino y el problema de los lugares de la memoria, Feld (2017) aborda algunas polémicas relacionadas con la recuperación y posterior ocupación del espacio en el que operó el centro clandestino de detención de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), ubicado en la ciudad de Buenos Aires. A partir de tres controversias de índole político (debates sobre la demolición del Esma en 1998, polémicas sobre la construcción de un museo de la memoria en este lugar a lo largo de 2004 y promesas sobre la preservación de este espacio en 2013), Feld (2017) examina las posiciones de los diversos actores, las nociones sobre la memoria en disputa y los conflictos que originan las políticas de la memoria en este país. Al recorrer estas coyunturas y problemáticas, la autora evidencia cómo las disputas sobre las funciones sociales y políticas de estos lugares inciden en la historización de las nociones sobre la memoria, y cómo la existencia de estas tensiones finalmente contribuye a mantener vivo el interés de muchos sectores de la sociedad en la conformación de emprendimientos memoriales que generan posibles cambios.

Esta línea de trabajo la complementan desde el caso colombiano Shuster (2011) y Aponte-Isaza (2016). Al estudiar la obra de la pintora colombiana Débora Arango, Shuster (2011) subraya el valor de la denuncia social en el arte político, específicamente en el arte que pretende develar la violencia originada por las clases sociales dominantes, la oligarquía liberal - conservadora y la propia institucionalidad. En el contexto del llamado periodo de la violencia en Colombia, Débora Arango fue censurada al explorar la pintura de desnudos, representar la crítica al bipartidismo y desafiar a través del arte el carácter antidemocrático y autoritario del Frente Nacional. En sintonía con Shuster (2011), pero en una línea de tiempo que avanza más de cuatro décadas de arte político, Aponte-Isaza (2016) aborda el aporte de la obra de la artista colombiana Doris Salcedo a la preservación de la memoria histórica del conflicto armado y la reparación de los sobrevivientes desde la justicia transicional. Situado en las obras *Atrabiliarios* y *Noviembre 6 y 7*, el investigador caracterizó cada producto en relación con su propósito, el valor estético y el contexto social y político en el que surgieron con el fin de explorar sus funciones en la reparación simbólica de las víctimas. Aponte-Isaza (2016) concluye que la obra de Salcedo contiene funciones estéticas y comunicativas fundamentales para la producción de nuevos lenguajes artísticos y mecanismos de transformación que propician la resignificación de los hechos atroces. En las obras analizadas, los actos simbólicos y rituales en torno al sentir de los sobrevivientes hacen que los públicos recreen o imaginen de manera reflexiva el horror y se interroguen sobre sus roles frente nuevos porvenires.

• *El arte en la reparación simbólica de las víctimas*

Los debates sobre la reparación simbólica y su relación con las memorias sociales de las experiencias límite evidencian que el arte y las prácticas artísticas se constituyen en condición fundamental para que las víctimas y los sobrevivientes restauren su dignidad. Al respecto, la literatura muestra tres tipos de debates: las distinciones jurídico – políticas entre reparación material y reparación simbólica, sus vínculos con la justicia restaurativa, así como las problemáticas que surgen cuando las reparaciones se convierten en medidas instrumentales y burocráticas por parte del Estado (De Greiff, 2008; Díaz, Sánchez & Uprimny, 2009; Uprimny & Saffon, 2009); la importancia de iniciativas de reparación simbólica basadas en el arte

dados sus efectos en la sensibilización y la movilización social a favor de la memoria social y colectiva (Kakozi, 2010; Martínez-Quintero, 2016; Rubiano, 2014); y las relaciones entre reparación simbólica, justicia y curación simbólica, desde las narrativas y acciones performáticas de las propias víctimas y sobrevivientes, quienes cada vez más se organizan alrededor de iniciativas estético – políticas en el espacio público (Rubiano, 2019; Perdomo, 2015; Sierra, 2018).

Desde la perspectiva jurídico – política, De Greiff (2008) plantea que la reparación en general es un proceso que surge en el contexto del derecho internacional y la justicia transicional en torno a cuatro medidas: restitución, compensación, rehabilitación, y satisfacción y garantías de no repetición. Para De Greiff (2008), una sociedad comprometida con la superación de un conflicto armado que busque reparar a las víctimas y sobrevivientes de estos hechos debe construir un programa de reparación que contemple dimensiones materiales y simbólicas. Mientras que la reparación material incluye compensaciones económicas, servicios de asistencia y bienes, la reparación simbólica comprende medidas como disculpas públicas por parte de los ofensores, museos de la memoria, monumentos y expresiones estéticas en el espacio público. La reparación simbólica puede ser individual (cartas de disculpas, informes de verdad, reconocimiento y sepultura de fallecidos por los hechos atroces) o colectiva (actos públicos de desagravio, conmemoraciones, museos de la memoria). Por último, señala De Greiff (2008) que la reparación debe ser asumida desde la justicia restaurativa, más que la justicia correctiva, y que los procesos simbólicos (estético – performativos) cumplen una función fundamental en este propósito.

En esta línea de discusión, Díaz, Sánchez & Uprimny (2009) plantean que la reparación simbólica es un aporte importante para el desarrollo de la justicia restaurativa. Más que compensaciones económicas o materiales, las víctimas de un conflicto armado requieren condiciones específicas para que nunca más vuelvan a transitar por los hechos violentos a los que fueron expuestos por la omisión o la acción del Estado. De esta manera, se requiere transformar las relaciones de poder para corregir las injusticias sociales a las que las víctimas han sido expuestas. Para Díaz, Sánchez & Uprimny (2009), la fuerza simbólica del arte y la cultura impulsa cada vez más acciones de movilización social en el espacio público, con el fin de comprometer a distintos sectores en la restauración de la comunidad. Esta perspectiva la complementan Uprimny & Saffon (2009), quienes afirman que la reparación es un proceso que va más allá de la justicia correctiva y de prolongar el sufrimiento en quienes padecieron los hechos atroces. Por esta razón, la reparación material y simbólica, desde la justicia restaurativa, se convierte en una alternativa para impulsar transformaciones democráticas y superar las situaciones de desigualdad y exclusión.

En el caso sudafricano, Kakozi (2010) aborda la noción Ubuntu como expresión de justicia restaurativa y reparación. De acuerdo con Bleek (citado por Kakozi, 2010), Ubuntu es la forma plural del vocablo africano bantú que significa una forma de humanidad, esto es, la fuerza humana inteligente individual, la cual se expresa idealmente en relación con los demás. Se trata de un principio ético que depende de la interdependencia entre los seres humanos, el cual orienta una visión de comunidad y reciprocidad. De acuerdo con estas consideraciones, Kakozi (2010) explora iniciativas de memoria histórica del Apartheid, desde fuentes testimoniales, visuales y documentales, las cuales evidencian cómo, determinadas expresiones que van desde el grafiti y la literatura hasta discursos políticos como el del premio nobel de paz Desmond Tutu, rebasan el concepto de justicia punitiva y se orientan hacia el reconocimiento de una misma humanidad que incluye a víctimas, sobrevivientes y ofensores. De acuerdo con Kakozi (2010), la idea de humanidad igual en dignidad es la base de lo que en África se entiende como justicia restaurativa, entendida no solo como restauración de la dignidad afectada sino como fuerza en equilibrio.

Siguiendo las reflexiones anteriores sobre reparación simbólica, pero en una perspectiva más relacionada con la función de las representaciones y las prácticas artísticas en estos procesos, desde el caso colombia-

no Martínez-Quintero (2016) plantea que el arte que busca plasmar desde distintos recursos los hechos del pasado reciente violento contribuyen a la reparación, entendida como un mecanismo que fomenta la resignificación de lo ocurrido en distintos públicos y que visibiliza las afectaciones y potencialidades de aquellas personas que han vivido la guerra. Se trata de una apuesta por desnaturalizar situaciones del pasado como el dolor, las desapariciones y la muerte, así como propiciar su reflexión en los públicos. Desde el punto de vista artístico, Martínez-Quintero (2016) afirma que las expresiones estético-artísticas acerca del conflicto armado se han diversificado a partir de distintos lenguajes, técnicas y escenarios. Cada expresión está enmarcada en contextos, actores armados y situaciones de violencia distintas, proceso que exige al artista ejecutar no solo técnicas convencionales sino también acudir a herramientas etnográficas que le permitan registrar lo ocurrido en comunidades que han padecido la guerra⁴.

En consonancia con lo anterior, Rubiano (2014) explora las relaciones posibles entre las variaciones del conflicto armado interno y la diversidad de representaciones artísticas sobre el pasado violento. Ubicado en el caso colombiano, Rubiano (2014) evidencia la evolución del arte en el sentido de la dignificación, la reparación y la preservación de la memoria histórica. En una mirada que articula los estudios de la memoria y los estudios artísticos, afirma que en los inicios de la década del dos mil se profundizó el arte como curación simbólica, esto es, como un proceso por el cual se reconfigura el lazo social a partir de la narrativa y la memoria. Es un momento histórico en el que la víctima se reafirma como agente social y se apropia de su memoria colectiva. Por otro lado, en una investigación posterior, Rubiano (2019) sostuvo que, a partir de 2010, el arte busca resaltar el cuerpo y la dignificación de éste a partir de prácticas de carácter performativo que contribuyen a procesar la ruptura del orden simbólico, y que favorecen la resignificación del dolor y el duelo de las víctimas en torno a la diada experiencia – corporalidad. Además de participar en la producción de narrativas complejas sobre lo que les ha pasado, las víctimas se empoderan de su historia a través de las expresiones del arte, las cuales buscan su redignificación a través del cuerpo. En consonancia con la transformación subjetiva de los sobrevivientes, Correa-Páez (2018), desde lo que denomina configuración del sujeto teatral, sostiene que las experiencias estéticas de estas personas se constituyen en textos que les permiten vivenciar la recepción y la percepción como posibilidad de construir otra temporalidad de la experiencia humana. Posiblemente esta temporalidad contribuye a tramitar el duelo de la experiencia vivida.

En esta tendencia, el trabajo de Sierra (2018) también presenta algunos aportes. Para la autora, las prácticas estéticas adelantadas por artistas profesionales, en diálogo con víctimas del conflicto armado, se constituye en un litigio artístico, el cual no opera como una simple expresión o representación de los hechos, sino que cumple funciones políticas fundamentales en el espacio social, tales como, denunciar, reflexionar sobre la necesidad de la dignificación de las víctimas y la no repetición, así como incomodar (más que agradar) a distintos públicos. En esta misma línea de trabajo, en el marco del análisis del proceso de creación de la obra *Magdalenas por el Cauca*, de los artistas Gabriel Posada y Yorlady Ruiz, Perdomo (2015) explica cómo las poblaciones ribereñas de los municipios Marsella, Trujillo, Bolívar y Ríofrío (departamento del Cauca), se acostumbraron por décadas a rescatar los cuerpos de los fallecidos por la violencia del conflicto armado que flotaban en el cauce del río Cauca, así como a darle sepultura a estas personas, a quienes llamaron los NN. Como respuesta, la obra de Posada y Ruiz busca no solo representar esta tragedia mediante una acción performática (balsas con imágenes de gran formato, objetos sagrados y fotografías de los desaparecidos), sino proponer desde la creación colectiva con la comunidad una experiencia que se diversifica a partir de muchos testimonios, los cuales hacen posible que los sobrevivientes se asuman como sujetos políticos⁵.

4 Aquí las narrativas divergentes de los hechos traumáticos son elementos fundamentales para la consolidación de las prácticas artístico-estéticas y su diseminación en la sociedad.

5 Perdomo (2015) plantea que las medidas de reparación y duelo a través del arte, establecidas a partir de la Ley de víctimas y restitución de tierras en Colombia, no son las primeras iniciativas al respecto, sino que fueron los familiares y las organizaciones de víctimas y de derechos humanos, quienes adelantaron estas acciones desde la década de 1980.

• **Otras narrativas del pasado reciente: restauración, catarsis y debate público**

Esta tendencia muestra que, además del arte plástico y otras expresiones convencionales, han surgido múltiples iniciativas estético – performativas para representar la memoria del pasado traumático con distintos fines, entre ellos, denunciar, resignificar los hechos de la historia reciente y proponer acciones de restauración en los sobrevivientes. Esta agrupación de estudios aborda dos focos de discusión: el valor expresivo y comunicativo de otros lenguajes y relatos, los cuales suelen incluir aspectos de la realidad del pasado traumático y la ficción, en la construcción de las memorias colectivas (Jordán, 2009; Martínez – Rubio, 2016; Sánchez – Zapatero, 2009); y la diversidad de formas narrativas que adquiere la memoria social como estrategia comunicativa y estética para incluir las voces de víctimas y sobrevivientes a modo de catarsis, pero también para promover procesos de sensibilización y compromiso político en grupos de la sociedad no necesariamente afectados por los hechos atroces del pasado reciente (Aguilar, 2018; Amador-Baquirol, 2017; Cifuentes-Louault, 2018; Romero, 2017; Ruiz, 2017; Vásquez, 2017).

De acuerdo con lo mencionado, Martínez – Rubio (2016), quien analiza la memoria histórica de las guerras de independencia africana (de las colonias españolas) por medio de la novela gráfica titulada *Infi*, cuyo autor es Jaime Martín, sostiene que la memoria de estos hechos es desconocida no solo por los museos del Estado que prefieren dar prioridad a otros relatos, sino también por los artistas dedicados a la representación del pasado violento. Dada esta situación, la novela gráfica surge como una propuesta expresiva y comunicativa que entreteje la subjetividad del autor (y el padre, quien fue soldado español) y los acontecimientos históricos de la invasión a Marruecos por parte del ejército de Franco, dotándolos de sentido en lo colectivo. Desde el punto de vista de esta narrativa multimodal, se evidencia la articulación entre la estrategia testimonial y la ficción a partir de ilustraciones, fotografía y otros recursos semióticos que representan aspectos complejos como la presencia religiosa y las barbaries cometidas por el ejército español en Marruecos. Por último, el autor plantea la necesidad de reconstruir la memoria de este conflicto africano (*Infi*) como forma de conocimiento descolonial.

Continuando con el contexto del franquismo de la década de 1930, Sánchez – Zapatero (2009) analiza el tratamiento de la memoria de la guerra civil española por medio de la obra *El arte de volar*, una novela gráfica producida por el guionista Antonio Altabirra sobre las experiencias de su padre, quien, además de ser anarquista y opositor al régimen de Franco, vivió en un campo de concentración. De acuerdo con el análisis de Sánchez – Zapatero (2009), la obra combina motivaciones catárquicas con indagaciones historiográficas, las cuales se constituyen en una narrativa divergente que evidencia, mediante el mensaje visual, las condiciones de hacinamiento, hambre, enfermedad y muerte padecidas por muchos opositores en el campo de Saint Cyprien. Para el autor, esta obra revela aspectos íntimos y personales del guionista que no solo evocan recuerdos de dolor, sino que manifiestan una prolongación simbólica de lo vivido en la guerra.

Por otro lado, Jordán (2009), quien analiza la relación entre música protesta y clandestinidad en el periodo de la dictadura de Pinochet en Chile, afirma que, a pesar de la persecución, la censura y la estigmatización a esta expresión artística, algunas agrupaciones interpretaron esta música en microcircuitos clandestinos, sitios cerrados para peñas culturales y barrios en resistencia. A partir de una política cultural del gobierno de Chile que exigía al arte no comprometerse con ideologías políticas, especialmente con el marxismo, se estigmatizó la música andina, así como la interpretación de sus principales instrumentos (queñas, zampañas, charango y bombo). Por último, esta producción cultural logró mantenerse y ser conocida por nuevas generaciones gracias al casete pirata, el cual se convirtió en un objeto de subversión política y estética. En el caso colombiano, Amador-Baquirol (2017) destaca el papel de los niños y jóvenes en la construcción de memorias sociales y colectivas sobre el conflicto armado a partir de narrativas audiovisuales y digitales, y arte urbano. A partir de la experiencia del colectivo Línea 21 de Montes de María se evidencia cómo,

mediante cortos y animaciones digitales, se relatan historias del desplazamiento forzado vivido por la población San Jacinto (Departamento de Bolívar), así como la fundación del barrio Villa María luego de que los pobladores retornaran del exilio. Otra narrativa analizada en esta investigación fue la producción de grafiti del colectivo Antrax Street Art de Bogotá, el cual, en asocio con el cabildo indígena de Bosa, busca evidenciar los efectos del conflicto armado en campesinos e indígenas, así como provocar reacciones y compromisos en los transeúntes. El autor afirma que es necesario reconocer el potencial performativo de los niños y jóvenes para la construcción de memorias sociales dado el vínculo entre estas generaciones con nuevas prácticas comunicativas interactivas y narrativas, las cuales permiten producir experiencias estéticas para la construcción de paz y reconciliación.

En torno a las relaciones posibles entre políticas de la memoria y acción colectiva juvenil, Aguilar (2014) aborda las prácticas comunicativas de la memoria social del colectivo HIJOS - Bogotá (Hijos e hijas por la identidad y la justicia, contra el olvido y el silencio) y el colectivo Contagio, una propuesta de comunicación multimedial con enfoque de derechos humanos. Aguilar (2014) analiza las configuraciones y reconfiguraciones identitarias de los integrantes del colectivo HIJOS – Bogotá, a partir de actos de memoria, intervenciones artísticas, espacios de diálogo y ciberactivismo, los cuales buscan recordar hechos como el genocidio de la Unión Patriótica (algunos integrantes de este colectivo eran hijos de dirigentes inmolados de este grupo político). Por su parte, luego de analizar la trayectoria del colectivo Contagio, especialmente en lo que refiere a la estrategia denominada Sin olvido, el autor concluye que estas iniciativas se enmarcan en un proceso al que denomina comunica(c)ción, el cual se entiende como un mecanismo juvenil capaz de interpelar la violencia estructural, la impunidad y la ausencia de justicia social. En sintonía con Aguilar (2014), Vásquez (2017), quien también analiza el caso de HIJOS – Bogotá, destaca cómo las prácticas de resistencia de estos jóvenes se valen principalmente del cuerpo y su representación visual, de manera performativa, para la configuración de contextos de sentido que hacen posible la activación de la memoria colectiva de la sociedad. De acuerdo con Vásquez (2017), a través de estas prácticas corporales, y su correspondiente visualización a través de otros medios, la memoria se hace “viva”, al traer con su presencia a los ausentes y, con ello, los hechos de la historia reciente del país de forma alegórica.

Otro tipo de narrativa es abordada por Ruiz (2017), quien analiza la función estética y política del teatro de la memoria histórica, a partir de la masacre de Bojayá en el departamento del Chocó, Colombia. Además de mostrar antecedentes del teatro de la memoria en Colombia, desde la década de 1960, destacando el llamado Nuevo teatro, así como el teatro universitario y el teatro experimental en la representación del conflicto armado, Ruiz (2017) plantea que los dramaturgos contemporáneos han tenido en cuenta los hechos atroces, para transformarlos en acontecimientos poético-teatrales. Específicamente, al problematizar la obra *Kilele*, la cual hace alusión a la masacre de Bojayá, ocurrida en Bellavista en 2002, del dramaturgo Felipe Vergara, concluye que la obra es un vehículo de la memoria que, mediante horizontes narrativos que integran realidad y ficción, aporta a la denuncia, el duelo y la configuración de nuevos porvenires en los sobrevivientes.

Esta perspectiva es complementada por Cifuentes- Louault (2018), quien analiza los efectos en los públicos que asisten a la obra de teatro *Antígonas*, tribunal de mujeres, realizado por la dramaturga Patricia Ariza con la participación de mujeres víctimas del conflicto armado en Colombia. A partir de una narrativa que aborda hechos victimizantes como los llamados falsos positivos, el genocidio de la Unión Patriótica y la persecución de mujeres defensoras de derechos humanos, Cifuentes- Louault (2018) plantea que la construcción colectiva de esta narrativa, así como los recursos estéticos y performativos del guion y el montaje, hacen posible que la memoria individual y colectiva puesta en escena con la participación del público se constituya en un ritual de resarcimiento simbólico. Esta afirmación se justifica debido a dos consideraciones importantes. Por un lado, es un proceso de resarcimiento de las sobrevivientes debido

a la ausencia de medidas de reparación material y simbólica por parte del Estado. Y, por otro, el grupo, conformado por artistas y víctimas, mediante esta puesta en escena reafirma su desobediencia femenina, la cual encuentra en la figura de Antígona la imagen de la redignificación frente al ultraje, el robo y el daño del cuerpo.

Por último, desde la literatura, Romero (2017) aborda el auge de la llamada literatura testimonial en Colombia, a partir de la primera década del siglo XXI, específicamente en lo que refiere a aquellos relatos que surgieron de los secuestros masivos de miembros de la fuerza pública y el ejército, a quienes se les denominó canjeables en la época de los diálogos de paz entre el gobierno nacional y la guerrilla de las Farc en el Caguán (1998-2002). Romero (2017) explora las condiciones de producción de este fenómeno, el cual contiene una estrecha relación con la industria editorial en el ámbito internacional, interesada en mercantilizar textos testimoniales que revelan eventos traumáticos de la memoria del conflicto armado. En tal sentido, señala Romero que este tipo de literatura responde al clima ideológico del país, el cual, a partir de los dos periodos presidenciales de Álvaro Uribe, declaró a las Farc como enemigo interno de la nación, situación que logró una importante resonancia en la opinión pública.

• *Visualidad y memoria del pasado reciente: duelo, acontecimiento y emprendimiento cultural*

Si bien en anteriores tendencias se presentaron perspectivas y resultados de investigación que incluyen aspectos del lenguaje visual en la producción de memorias sociales y colectivas, esta tendencia emergió en la revisión como un campo semántico propio dados los debates evidenciados sobre las funciones estéticas y políticas de la imagen fija y en movimiento en la representación del pasado traumático. Por otro lado, la tendencia también muestra los dilemas éticos que surgen en los artistas, realizadores y emprendedores de la memoria al exponer imágenes que pueden operar como huellas, testimonios e ilustraciones de los hechos del pasado violento (Crenzel, 2009; Feld y Stites, 2009; Huyseen, 2002; Levín, 2005; Raggio, 2009; Tacetta, 2011). Por último, en sintonía con debates profundos sobre la fotografía de la guerra, expuestos tempranamente por Benjamin (2009) y Sontag (2006), y reciente por Huyseen (2002), la tendencia también plantea discusiones en torno a la estetización de los hechos atroces como saturación y banalización o como posibilidad de sensibilidad, conocimiento, intertextualidad y acción (Amador-Baquirol, 2016; Battiti, 2013; Bystrom, 2009; Catela, 2009; Cardona, 2019; Guarini, 2009; Jelin & Lagoni, 2005; Paganini, 2017; Sagone, 2018; Varela, 2009; Verzeno, 2009).

Para Feld y Stites (2009), quienes asumen que las sociedades transitan actualmente por una cultura de la memoria, las imágenes, especialmente aquellas captadas por la cámara, se constituyen tanto en fuentes de información como en acontecimientos visuales que pueden inspeccionar y hasta reinventar los hechos del pasado. En este sentido, las imágenes fijas y en movimiento cumplen tres funciones importantes en la construcción de la memoria social: construyen sentidos sobre los acontecimientos pasados; contribuyen a la rememoración; y hacen posible transmitir lo sucedido a las generaciones más jóvenes. Esta perspectiva se complementa con lo expuesto por Huyseen (2002), quien, a partir de un análisis comparativo entre el filme Shoah (Lanzmann, 1985) y las películas La vida es bella (Benigni, 1997) y La lista de Schindler (Spielberg, 1993), se interroga por los usos públicos, políticos y comerciales de este fenómeno al que llama memorialismo, así como por los riesgos que trae consigo convertir la imagen evidencia o la imagen ficción de hechos atroces en melancolía o apología de los regímenes responsables de estos actos mortíferos.

En esta línea de reflexión, Tacetta (2011) sostiene que el cine – documental, relacionado con las memorias de la última dictadura militar en Argentina, se constituye en un recurso visual fundamental que busca exponer fragmentos del pasado reciente a partir de testimonios, narraciones, documentos y materiales de archivo. Al parecer, este tipo de cine documental combina el realismo y los hechos con los testimonios y

la ficción, situación que devela la existencia de complejas tensiones entre la memoria individual y la memoria colectiva, pues los testimonios de los familiares de los desaparecidos no siempre coinciden con las versiones de la historia oficial, incluso estos también enfrentan contradicciones considerables en su condición de víctimas del llamado terrorismo de Estado en este país. Este proceso de tensión es denominado por Tacetta (2011) como metaficción historiográfica, la cual consiste en la incorporación de elementos metafictivos en las narrativas testimoniales y visuales que constituyen el filme. Como respuesta, la autora encuentra en la creación artística un elemento importante que contribuye a la resignificación del pasado traumático.

Otro abordaje sobre la función del cine documental en la construcción de la memoria del pasado reciente en Argentina lo plantea Levín (2005), quien analiza el documental *Vecinos del horror*, los otros testigos (Press, 1996), cuya narrativa gira en torno a los centros de detención y tortura en algunos barrios de Buenos Aires durante la dictadura militar⁶. De acuerdo con Levín (2005), el filme ofrece un abanico de experiencias, hechos e interpretaciones que pone en tensión la memoria individual y la memoria colectiva, especialmente en lo que refiere a las complejas diferencias entre los usos y los abusos del testimonio discursivo y el testimonio huella. Esta problemática también es analizada por Raggio (2009), quien, desde el análisis del filme *La noche de los lápices* (Olivera, 1986), problematiza las funciones del testimonio de Pablo Díaz, tanto en condición de sobreviviente como de fuente central del guion de la historia. La autora deduce las complejas modificaciones en el testimonio de Díaz, en su tránsito del tribunal a la pantalla, así como los posibles efectos políticos de esta situación en la opinión pública argentina.

En torno a la relación entre cine y fotografía, Verzeno (2009) analiza la función de la imagen fotográfica en los procesos de duelo y de producción filmográfica de los hijos de militantes y desaparecidos del llamado terrorismo de Estado en Argentina, en calidad de realizadores o guionistas. La autora explora varios filmes realizados por estas personas con el fin de comprender los recursos narrativos y estéticos empleados en el proceso de producción – creación. Asimismo, realiza un análisis comparativo entre estas producciones y algunas muestras del llamado cine militante de la década de 1970. Verzeno (2009) concluye que las visiones del pasado y del futuro puestas en escena mediante los filmes hacen posible que emerjan representaciones que, si bien contribuyen a elaborar los hechos traumáticos como duelo, también pueden obstaculizar dicha elaboración.

Este debate también es desarrollado por Paganini (2017), quien analiza el documental *Seré millones* (Neri, Krichmar y Simoncini, 2014), el cual relata el asalto al Banco Nacional de Desarrollo de Argentina, durante la dictadura de 1971, por parte del Ejército Revolucionario del Pueblo (Erp). Paganini (2017) evidencia en esta narrativa una recuperación de memoria selectiva, la cual, por medio de destacados recursos estéticos, corrobora que el documental no pretende evaluar críticamente la experiencia revolucionaria, sino transmitir dicha experiencia a las jóvenes generaciones que se están cuestionando el pasado reciente desde su posición presente. Como complemento, Guarini (2009) aborda la función de denuncia de los filmes documentales en el registro de los crímenes del régimen militar. A partir de la problematización de las llamadas imágenes de archivo, Guarini (2009) plantea cómo el uso de este tipo de imágenes, en muchas ocasiones repetitivas y cíclicas, pueden propiciar en las audiencias representaciones unívocas y a veces acrílicas del pasado atroz. No obstante, existen otras imágenes que aportan en la estimulación de la rememoración y la interrogación sobre los vínculos posibles entre pasado y presente. Por último, la autora plantea que este tipo de filmes evidencia la existencia de dilemas éticos y estéticos en el interés por representar el pasado.

⁶ El documental expone testimonios de personas que vivían cerca del Pozo de Banfield, el Pozo de Quilmes, el C.O.T.I Martínez y el Olimpo (lugares clandestinos de detención y tortura militar).

Desde otro foco de discusión, en torno a las relaciones entre memoria, testimonio e imagen televisiva, Feld (2009) expone tres momentos de la historia reciente transmitidos por televisión en 1985, 1999 y 2006, los cuales pusieron en escena testimonios de sobrevivientes y de familiares desaparecidos, con el fin de problematizar la función de este medio en torno a lo que se denomina deber de memoria. No obstante, mediante el análisis crítico del discurso visual, Feld (2009) también descubre cómo el interés por mostrar lo ocurrido mediante la imagen en movimiento contrasta con la espectacularización del dolor del otro. En relación con la televisión, Varela (2009) realiza una aproximación a las imágenes emitidas por este medio en torno a la masacre ocurrida en 1973, en el aeropuerto internacional Ezeiza (Argentina), con el fin de examinar las representaciones simbólicas y los discursos que surgen de este acontecimiento visual. A partir de vínculos entre estos hechos con interpretaciones literarias y artísticas producidas posteriormente, la autora interroga los símbolos que quedaron obturados como consecuencia no solo del acontecimiento sino de las imágenes que pretendieron dar testimonio de éste por medio de la televisión.

En relación con los debates sobre la imagen fotográfica en la actualización del pasado reciente, Crenzel (2009) analiza el uso de la fotografía en el informe Nunca más en Argentina. El autor plantea cómo las fotografías que acompañan los textos que constituyen el informe operan, supuestamente, como evidencia, testimonio e ilustración del acontecimiento. Sin embargo, en el análisis visual adelantado, Crenzel encuentra que varias de estas fotografías reproducen lugares vacíos, esto es, espacios en los que las huellas del crimen fueron borradas. De acuerdo con esto, el autor deduce la importancia de las lecturas intertextuales, entre imagen, palabra y texto lingüístico, en la composición de la narración testimonial del pasado, situación que hace posible revelar la presencia y la materialidad de la desaparición en el espacio público. No obstante, el debate planteado por Bystrom (2009), el cual también refiere al valor de la intertextualidad entre texto e imagen, interroga los límites de la fotografía en la representación del horror, así como sus posibilidades para construir memorias colectivas desde las relaciones entre narración participativa y narrativa visual. A partir de la obra de los artistas Brodsky y Ferrari, Bystrom (2009) sostiene que las imágenes fotográficas son piezas ilegibles de memoria que intentan dar cuenta de lo indecible y lo inimaginable, situación que la ubica siempre en el límite de la imposibilidad.

A partir del dilema de representar la ausencia por medio de la imagen fotográfica, Catela (2009) analiza las relaciones y tensiones entre fotografía, desaparición y memoria. Afirma que la superposición de imágenes con fines distintos en el espacio social, desde diversos actores, se convierte en un proceso de transmisión de la memoria ambiguo dados los usos instrumentales de la imagen fotográfica conforme a fines ideológicos, a partir de tres ejercicios de investigación: análisis de un corpus de fotografías alusivas a los desaparecidos en su esfera privada, el cual indagó rituales familiares a partir del álbum familiar; interpretación del proceso de circulación de esas fotografías en el ámbito público, especialmente en actos de protesta y conmemoración; y problematización del uso de estas imágenes en otros medios, tales como, libros, salas de exposición, folletos, producidos en el marco de las políticas estatales de memoria.

Por último, Cardona (2017) entiende la fotografía en los procesos de construcción de la memoria sobre hechos atroces como un dispositivo de recordación, el cual, al producir lenguajes visuales, hace posible que la imagen funja como un elemento convocante y unificador del tiempo. De acuerdo con estas consideraciones, Cardona (2017) analiza la obra fotográfica Silencios (2005), de la artista plástica Erika Diettes, quien por medio de la fotografía capturó rostros y recuerdos de treinta sobrevivientes judíos que llegaron a Colombia desde la década de 1950. Teniendo en cuenta que cada fotografía contiene el rostro de la víctima, un objeto y una hoja de papel con un mensaje corto, conforme a la puesta en escena que planeó Diettes, la investigadora analiza la paradoja entre un lugar de enunciación propio y el silencio que habita la imagen. De acuerdo con Cardona (2017), el silencio es un modo de restauración de la humanidad de estas personas, quienes se valen de la escritura y el objeto mediante la representación fotográfica.

Además de explorar los desafíos que tiene para la artista fotografiar el dolor, la autora afirma que la memoria del trauma es un componente primordial de la identidad pese a sus aplazamientos, supresiones y ocultamientos.

Desde el punto de vista de las relaciones entre memoria histórica y artes visuales, se destacan varios debates. En primer lugar, se encuentra Sagone (2018), quien, a partir del caso guatemalteco analiza la conformación de una generación de artistas plásticos y visuales, la cual, desde la década de 1970, articuló el llamado arte crítico y la estética contemporánea en torno a la crisis política, social y económica originada por regímenes autoritarios. En la década de 1980 se dio paso a la denominada Galería Imaginaria, una apuesta estética y política de un colectivo de artistas que experimentó distintas formas de producción artística, a partir de estéticas, conceptualizaciones y técnicas diferentes. En la década de 1990, se dio a conocer el Festival de Cine Ícaro, el cual se convirtió en un escenario para representar los acontecimientos, situaciones y particularidades poblacionales de Guatemala. Por último, en los dos mil, se conformó la unión de jóvenes artistas, escultores, poetas y pintores, en un espacio que denominarían como la Casa Bizarra. De acuerdo con Sagone (2018), estas iniciativas hicieron posible que la memoria de los hechos violentos se convirtiera en un tema central para la sociedad civil en tiempos de transición hacia la democracia.

Por otro lado, Battitti (2013) admite que los gestores culturales y políticos de escenarios de Argentina, tales como, el Parque de la memoria- Monumento de las víctimas de estado, el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y el Espacio Cultural Nuestros Hijos, plantean distintos propósitos en torno al sentido de estos lugares. En primer lugar, algunos plantean que permiten reflexionar sobre el autoritarismo y la democracia, impulsando políticas de la memoria y promoviendo los derechos humanos. En segundo lugar, otros señalan que estos lugares contribuyen a construir la memoria colectiva a través del arte contemporáneo. Por último, otros gestores plantean que narrar la historia política a través de la literatura y el arte propicia la memoria colectiva y la participación de los ciudadanos en la reflexión sobre el pasado reciente. Battitti (2013) concluye que estas experiencias evidencian que el arte es un acto político, el cual se convierte en un discurso poético – político de la memoria intersubjetiva y política por medio de las artes visuales. Esta perspectiva la complementa Jelin y Langoni (2005), quienes afirman que las representaciones estéticas de los daños producidos por el terrorismo de Estado en Argentina, a partir de las artes visuales (esculturas, instalaciones, pinturas e historietas), desde sus textualidades, modos de distribución y recepción, así como la función de los artistas, se constituyen en mediaciones fundamentales para que estas historias sean apropiadas por otros públicos y que el éxito de estos procesos depende de la labor de los llamado emprendedores de la memoria social.

Por último, en el caso colombiano, Amador-Baquiro (2016) sostiene que la memoria del conflicto social y armado está claramente relacionada con el tiempo social y la visualidad. Para tal efecto, analiza la construcción social del tiempo de un grupo de jóvenes que participa en un festival de cine y video comunitario en Ciudad Bolívar (Bogotá). Teniendo en cuenta que el tiempo es un regulador que permite a los individuos y grupos sintetizar, integrar y coordinar el mundo social, el autor analizó un corpus de 10 documentales, producidos por estos jóvenes en el marco del festival, proceso que le permitió identificar memorias relacionadas con lo carnavalesco, la diversidad, la subalternidad y la anamnesis.

4. Conclusiones y discusión

De acuerdo con la revisión adelantada en torno a las funciones del arte y de algunas prácticas artísticas contemporáneas en la construcción de la memoria social y colectiva de experiencias límite, especialmente en países que transitaron por guerras civiles, dictaduras y conflictos armados, se evidencian tres aspectos problematizadores. En primer lugar, se observa la emergencia de iniciativas estético – performativas, desde finales del siglo XX, las cuales se caracterizan por su carácter expresivo, transgresor y reparador.

En segundo lugar, llama la atención en el análisis del corpus el surgimiento de particulares relaciones y vínculos entre artistas, comunidades y víctimas/sobrevivientes, situación que redefine tanto los procesos de creación como los procesos de circulación y recepción del contenido artístico. Por último, teniendo en cuenta la diversidad de lenguajes, formatos y narrativas, especialmente en lo que refiere a la visualidad y su integración con otros modos semióticos para representar el pasado atroz, surgen algunos interrogantes: ¿estos lenguajes son adecuados y pertinentes para representar las experiencias límite?; ¿esta proliferación de imágenes fotográficas, documentales, narrativas gráficas y otros relatos visuales permite exponer las experiencias límite sin propiciar la saturación, el acostumbramiento y la banalización?

En relación con el primer aspecto, se puede afirmar que la función expresiva de estas iniciativas artísticas refiere a las posibilidades de representación, sensibilización y reflexión que estas permiten, a partir de su despliegue en la esfera pública. Como se pudo observar en cada una de las tendencias, los artistas, colectivos y comunidades buscan que el arte se constituya en una mediación cultural, la cual, mediante técnicas innovadoras de representación, permita la sensibilización en los públicos. De acuerdo con Rancière (2008), el arte, entendido como experiencia estética, es un instrumento que permite construir sensibilidad en el espectador y se convierte en una apertura para la resonancia ética y política en la esfera pública. En consecuencia, los emprendimientos culturales alternativos en torno a la representación de las experiencias límite, como apuestas por la apropiación y resignificación del pasado violento (Didi- Huberman, 2016), así como por volverlo parte de un patrimonio que debe ser protegido por la comunidad dada la tendencia al negacionismo, evidencian el valor de la función expresiva del arte en la construcción de la memoria social y colectiva.

Por su parte, la función transgresora de la obra o de la práctica artística es un proceso por el cual, tanto la representación como la puesta en escena, pueden llegar a desafiar las lógicas del poder, especialmente en lo que concierne a las políticas revisionistas, negacionistas y de olvido que operan desde ciertos grupos, e incluso desde el Estado. Como se pudo observar, las iniciativas artísticas hacen visibles aspectos del pasado reciente que no necesariamente coinciden con versiones oficiales o con representaciones y discursos que circulan a través de la prensa oficial y otros medios de comunicación. Asimismo, como producción cultural en la esfera pública, el arte de las experiencias límite invita a los públicos a hacer examen ético y político a este tipo de hechos del pasado, así como sus responsables. Por último, además de constituirse en un vehículo para la denuncia de los hechos y sus posibles responsables, la transgresión también hace que distintas memorias se pongan en disputa y que diversos actores sociales se enfrenten por el derecho a la memoria. Las memorias en disputa no son buenas ni malas, son relatos heterogéneos cargados de experiencias, intereses y miradas políticas sobre el pasado. Lo importante es que estas narrativas estético – performativas abran nuevas posibilidades para que los actores sociales actualicen los significados sobre los hechos y, de este modo, se cualifique el debate público en torno al nosotros.

En cuanto a la función reparadora de los emprendimientos artísticos por la memoria, la revisión evidencia que, si bien existe la reparación material a las víctimas y sobrevivientes de hechos del pasado atroz, la cual es obligación de los estados, la reparación simbólica por medio del arte es un proceso que aporta a la dignificación, la restauración y el duelo de estas. Más que obras de arte, algunos artistas proponen actos de curación simbólica (Rubiano, 2014; Perdomo, 2015) en los territorios donde ocurrieron las experiencias límite, los cuales incluyen a los sobrevivientes no como informantes sino como protagonistas. Las representaciones y puestas en escena que propician nuevos diálogos entre artistas, sobrevivientes y otros actores sociales se convierten en litigios simbólicos (Sierra, 2017), los cuales, en algunos casos, hacen posible empezar a procesar la ruptura del orden simbólico. Este panorama en el cual los artistas no solo buscan representar las situaciones límite vividas por otros sino propiciar creaciones colectivas con sobrevivientes y pobladores en territorios que transitaban por el horror, puede hacer posible la transformación subjetiva

de las víctimas, de tal manera que se conviertan en portadoras de la iniciativa artística en otros tiempos y espacios (Cifuentes-Louault, 2018).

Sobre el segundo aspecto, el cual problematiza las relaciones y vínculos construidos entre artistas, comunidades y víctimas/sobrevivientes, es importante tener en cuenta que estas han variado en el tiempo a partir de los procesos de producción, circulación y recepción de los productos y prácticas artísticas. La revisión permite afirmar que la creación no siempre es un proceso que recae en el artista a partir de un hecho que lo inspira para producir la obra en un momento sublime. Por el contrario, las iniciativas artísticas de memoria exigen cada vez más de condiciones particulares para la creación colectiva, la cual, especialmente desde el performance, el teatro, el arte urbano y otras expresiones no convencionales, hace posible que fluyan procesos colectivos, colaborativos y de cocreación (Martínez Quintero, 2013) entre artistas y sobrevivientes. En la revisión de la literatura no fue posible identificar las características de los vínculos entre estos actores sociales, sin embargo, es posible afirmar que se trata de un proceso en el que ambos transforman su subjetividad y se vuelven parte fundamental de un proyecto ético y político por la memoria social y colectiva.

La revisión también indica que el proceso de circulación de estos productos y prácticas en el espacio social se constituye en una suerte de movilización social por la verdad, por el derecho a la memoria y por la no repetición. Algunas iniciativas artísticas, las cuales surgen en un determinado formato, por ejemplo, la fotografía, el documental o el mural, en muchas ocasiones, luego de su exposición inicial, logran un mayor despliegue en medios digitales debido al carácter indexical y anamnésico de estas fuentes (Guasch, 2005). Por otro lado, aunque existen proyectos artísticos que, al ser ubicados en el espacio público, empiezan a ser apropiados por las audiencias debido a sus propiedades perceptuales y sensibles, algunos autores señalan que se requiere de propuestas artísticas abiertas que permitan a transeúntes e interesados intervenir, completar e interpelar la obra como respuesta a las posturas que buscan monumentalizar este tipo de memorias (Schindel, 2009). Ninguna fuente de la revisión aborda cómo se tejen las relaciones y vínculos entre artistas y audiencias en estos escenarios, sin embargo, se puede inferir que la percepción y la sensibilidad de los públicos se profundizan cuando el artista no solo funge como profesional del arte sino como activista y mediador de la memoria social y colectiva.

Y, en relación con el tercer aspecto problematizador, es claro que las representaciones de las experiencias límite emplean con más frecuencia formatos multimediales y multimodales para los procesos de producción – creación. Lo multimedial refiere a obras que integran en un mismo soporte medios basados en lenguajes alfabéticos, visuales, sonoros y/o digitales con el fin de propiciar en los usuarios experiencias sensoriales más amplias, las cuales, eventualmente, permitirían una mayor sensibilización y apropiación. Lo multimodal consiste en la articulación de distintos modos semióticos, entre ellos, la oralidad, los kinestésico, lo lingüístico, lo visual, lo sonoro y lo digital, en la configuración de un mensaje con objetivos expresivos y comunicativos (Kress & Van Leeuwen, 2001). En relación con este último aspecto, es importante tener en cuenta que una obra puede dar relevancia a lo visual o lo sonoro en su composición, pero apoyarse en otros modos semióticos planteando distintas opciones de complemento, ensamblaje o hibridación. Más allá de la aplicación de técnicas o artilugios a favor de la memoria social y colectiva, estos artefactos culturales muestran la emergencia de otras narrativas y otras poéticas que integran realidad, ficción, testimonios e historiografía para la acción social.

En esta línea de reflexión, la revisión también muestra que las narrativas visuales sobresalen como alternativa en la producción de proyectos artísticos sobre las memorias de las experiencias límite. Como se pudo apreciar, existe una tendencia marcada de producir fotografías, documentales, programas de televisión, pinturas, instalaciones y otro tipo de obras que emplean el lenguaje visual como evidencia de hechos atro-

ces, como testimonio de sobrevivientes o de familiares de los ausentes y como reinención de lo ocurrido. Las imágenes que funcionan como evidencia, en este caso, las fotografías que surgen del fotoperiodismo o las imágenes audiovisuales de archivo que captaron los hechos, se constituyen en un complejo repertorio de indicios de ese pasado, el cual se intenta dilucidar. Las imágenes testimonio refieren a las narrativas de sobrevivientes que se ponen en escena por medio de la declaración, la testificación y/o la revelación de lo ocurrido, asunto que puede constituirse en icono. Y las imágenes que reinventan lo ocurrido son aquellas narrativas visuales que, a partir de recursos de la realidad y la ficción construyen otros modos de explicar el pasado atroz a partir de aspectos figurativos, tal como ocurre con el arte visual y la novela gráfica. Este proceso puede llegar a producir nuevos símbolos.

En relación con los interrogantes referidos a este tercer aspecto, se puede decir que, si bien Benjamin (2009) tempranamente planteó que la reproductibilidad de la obra de arte era un proceso que eliminaba su aura, y que Sontag (2006) afirmó inicialmente que la exhibición permanente del horror por medio de imágenes anestesia la percepción del que contempla, la revisión evidencia que el lenguaje visual amplía el repertorio de opciones expresivas y comunicativas para que el relato del pasado atroz puede llegar a distintos públicos de manera reticular, es decir, en distintos espacios y tiempos. Asimismo, dicho repertorio adquiere densidad y profundidad una vez se convierte en la base para producir otros marcos de comprensión y significación en víctimas/sobrevivientes, comunidades y públicos. En otras palabras, se trata de textos visuales que se vuelven objeto de debate y de nuevas creaciones en el espacio social como consecuencia del carácter pragmático e indexical de este tipo de lenguaje (Amador-Baqui, 2016).

Por otro lado, la proliferación de imágenes fotográficas, documentales, narrativas gráficas y otros relatos visuales, aunque pueden llegar a saturar el espacio social, no se constituyen en un suceso que profane la memoria de los ausentes o de los sobrevivientes. De acuerdo con Sontag (2004), quien años después replanteó su posición inicial sobre el riesgo de simplificar el horror cuando este se difunde masivamente por medio de la imagen, la representación del dolor del otro, convenientemente ubicada en las coordenadas políticas, sociales y culturales, puede servir para unir o para separar personas, y para curar o para herir. En suma, la visualidad es una producción cultural que se convierte en la mediación necesaria para que, desde la distancia, especialmente, aquellos que no han conocido la guerra, construyan posiciones en torno al sufrimiento, no pongan en duda la existencia del horror y ejerzan acciones al respecto.

Referencias

- Aguilar, N. (2014). *Comunica(c)ción. La comunicación en la acción colectiva juvenil: dos experiencias organizativas en la ciudad de Bogotá*. Tesis para optar al título de Doctor en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud. Universidad de Manizales – Cinde.
- Amador-Baqui, J.C. (2017). *Cinco historias de mutantes. Subjetividad y educación en la era de la comunicación transmedia*. En Ruiz-Silva, A. & Quintero, M. (Coords.). *Educación, política y subjetividad*. Bogotá: DIE – UPN.
- Amador-Baqui, J. C. (2016). *Jóvenes, temporalidades y narrativas visuales en el conflicto armado colombiano*. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14 (2), 1313-1329.
- Aponte - Isaza, M.C. (2016). *Función social del arte. Aporte de la obra de la artista Doris Salcedo al proceso de justicia transicional en Colombia*. *Revista Científica General José María Córdova* 14 (17), 85-127.
- Battiti, F. (2013). *Las exposiciones como forma de discurso: Algunas consideraciones sobre las muestras de artes visuales en los espacios de memoria en la Argentina*. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados* (59). 181-190.
- Benjamin, W. (2009). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En W. Benjamin. *Estética y política*. Buenos Aires: La Cuarenta.

- Bystrom, K. (2009). Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari. En Feld, C. & Sites, J. (comps.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós Estudios de Comunicación.
- Cardona, L. (2017). Silencios. Memoria visual del Holocausto en Colombia. *Rev. Colomb. Soc.*, 40 (1), 133-160.
- Catela, L. (2009). Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en la Argentina. En Feld, C. & Sites, J. (comps.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós Estudios de Comunicación.
- Cifuentes-Louault, J. (2018). Antígonas Tribunal de Mujeres: un ejercicio teatral de memoria. *América*, 52 (1), 37-44.
- Correa - Páez, J. (2018). El Sujeto teatral: entre la experiencia estética y la reflexión académica. *Revista Encuentros, Universidad Autónoma del Caribe*. Vol. 146-156.
- Crenzel, E. (2009). Las fotografías del Nunca más: verdad y prueba jurídica de las desapariciones. En Feld, C. & Sites, J. (comps.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós Estudios de Comunicación.
- De Greiff, P. (2008). Justicia y reparaciones. En Díaz, C. (Ed.). *Reparaciones para las víctimas de la violencia política. Estudios de caso y análisis comparado*. Bogotá: Centro Internacional para la Justicia Transicional.
- Díaz, C., Sánchez, C. & Uprimny, R. (2009). Introducción. En Díaz, C., Sánchez, N. & Uprimny, R. (Eds). *Reparar en Colombia: los dilemas en contextos de conflicto, pobreza y exclusión*. Bogotá: ICJT y DeJusticia.
- Didi- Huberman, G. (2016). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Doño, M. (2018). Iniciativas de memoria y juventud en territorios. En Quiles, F., Quiñones, A., Cruz Rivas, C. & Padilla, C. (eds.). *Como bálsamo de fierabrás. Cultura en tiempos y territorios en conflicto*. Sevilla: Cuadernos de aula.
- Estrada – Álvarez, A. & Noyola, A. (2016) La mirada militante del cine independiente del 68 mexicano: evocación, denuncia y propaganda. En *IMAGOFAGIA*. No. 14. Buenos Aires: AESECA. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1199>
- Feld, C. & Sites, J. (2009). Introducción. *Imagen y memoria: apuntes para una exploración*. En Feld, C. & Sites, J. (comps.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós Estudios de Comunicación.
- Feld, C. (2017). Preservar, recuperar, ocupar. Controversias memoriales en torno a la ex- esma (1998-2013). *Rev. Colomb. Soc.*, 40 (1), 101-131
- Feld, C. (2009). Aquellos ojos que contemplaron el límite: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición. En Feld, C. & Sites, J. (comps.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós Estudios de Comunicación.
- Glaser, B. & Strauss, A. (1967). *Discovery of grounded theory*. Chicago: Aldine.
- González- Fraile, J. & Navajas, O. (2011). Ley de Memoria Histórica: Estrategias para recuperar y comunicar el Patrimonio de la Guerra Civil Española. *Ebre* (38) 85-201.
- Guarini, C. (2009). El derecho a la memoria y los límites de su representación. En Feld, C. & Sites, J. (comps.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós Estudios de Comunicación.
- Guasch, A. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Revista Materia*, (5) 157-183.
- Guzmán, A. (2012). *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*. Tesis para optar al título de Doctora en Literatura Española e Hispanoamericana. Facultad de Filología, Universidad de Salamanca. Disponible https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/121231/DLEH_GuzmanAlisonKateWhite_Tesis.pdf;jsessionid=B2174474CBA25EAE1ABF4B8536D0A1A8?sequence=1

- Huyssen, A. (2002). En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. México: FCE.
- Jelin, E. & Langoni, A. (comps). Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión. Madrid: Siglo XXI editores.
- Jordán, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, 63(212), Pág. 77 - 102. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/203/168>
- Kakozi, J.B. (2010). Ubuntu como modelo de justicia restaurativa. Un aporte africano al debate sobre la igualdad y la dignidad humana. En *memorias XIII Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África (Aladaa)*. Bogotá: Aladaa.
- Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse*. London: Bloomsbury Academic.
- Levín, F. (2005). “Arqueología de la memoria. Algunas reflexiones a propósito de Los vecinos del horror. Los otros testigos”, *Revista Entrepasados*, Año XIV, número 28. <http://hapi.ucla.edu/journal/detail/548>
- Martínez Quintero, F. (2013). Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto. *Eleuthera*, 9 (2), 39-58.
- Martínez- Rubio, J. (2016). La memoria africana: Representaciones del Ifni en las guerras silenciosas de Jaime Martín. *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 25 – Nro. 31 63-80
- Moraña, M. (2012). El ojo que llora: Biopolítica, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy. *Mirador Latinoamericano*, 2012/01. 183-216.
- Nicholls, N. (2013). Memoria, arte y derechos humanos. La representación de lo imposible. Santiago de Chile: Colección Signos de la Memoria, Museo de la memoria y los derechos humanos.
- Paganini, M. (2017). La memoria como búsqueda activa: la transmisión intergeneracional de la experiencia militante en el filme documental *Seré millones*. *Rev. Colomb. Soc.*, 40 (Suplemento 1), 83-101.
- Perdomo, J. (2015). Magdalenas por el Cauca: una memoria que fluye entre aguas. *Prospectiva*. *Revista de Trabajo Social e Intervención Social* (20) 21-43.
- Porras - Mendoza, E. (2014). La odisea de la Historia en tiempos de memoria: entre los cantos de sirenas y el manto de Penélope. *Historia y memoria* (9), 21-56.
- Ranciere, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Romero, K. L. (2017). Condiciones de producción de un boom de literatura testimonial del secuestro en Colombia. *Rev. Colomb. Soc.*, 40(1), 161-186
- Rubiano, E. (2019). Los rostros, las tumbas y los rastros: El dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016). Tesis de grado para optar al título de doctor en Arte y Arquitectura, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Disponible <http://bdigital.unal.edu.co/72723/1/79640410.2019.pdf>
- Rubiano, E. (2014). Las formas políticas del arte: el encuentro, el combate y la curación. *Revista Ciencia Política* 9 (1) 70-86.
- Ruiz, J. (2017). La elaboración de la memoria de la masacre de Bojayá mediante el teatro como reconstrucción viva de los hechos. Trabajo de grado para optar al título de sociólogo. Cali: universidad del Valle. Disponible <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/10463/1/3350-0534413.pdf>
- Sagone, I. (2018). Arte que construye historia. Un paseo por la narrativa visual contemporánea de post guerra. *Periférica Internacional*. *Revista Para El Análisis De La Cultura Y El Territorio*, (19), 226-235.
- Sánchez – Zapatero, J. (2016). La memoria de la Guerra civil en viñetas: El arte de volar y un largo silencio. *Revista Signa* 25. 1081-1095

- Sierra, Y. (2018). Reparación simbólica, litigio estético y litigio artístico. Reflexiones en torno al arte, la cultura y la justicia restaurativa en Colombia. En Sierra, Y. (Ed.). *Reparación simbólica: jurisprudencia, cantos y tejidos*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Schindel, E. (2009). Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. *Política y Cultura* (31) pp. 65-87.
- Shuster, S. (2011). Arte y violencia: La obra de Débora Arango como lugar de memoria. *Revista de Estudios Colombianos* (37) 35-40.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones.
- Strauss, A. & Corbin, J. (2012). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Tacetta, N. (2011). El acontecimiento modernista: la representación cinematográfica de la última dictadura argentina. Ponencia GENOCIDIO. Verdad, Memoria, Justicia. Centro de Estudios sobre Genocidio Universidad Nacional de Tres Febrero Buenos Aires, Argentina. Disponible <http://www.untref.edu.ar/documentos/ceg/47%20Natalia%20Taccetta.pdf>
- Uprimny, R. & Saffon, M. (2009). Reparaciones transformadoras, justicia distributiva y profundización democrática. En Díaz, C., Sánchez, N. & Uprimny, R. (Eds). *Reparar en Colombia: los dilemas en contextos de conflicto, pobreza y exclusión*. Bogotá: ICJT y DeJusticia.
- Varela, M. (2009). Ezeiza: una imagen pendiente. En Feld, C. & Sites, J. (comps.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós Estudios de Comunicación.
- Vásquez, A. (2017). Devenir en padres: un análisis de las prácticas de resistencia de la organización HIJOS Bogotá. *Rev. Colomb. Soc.*, 40 (1), 25-44.
- Verzeno, L. Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil. En Feld, C. & Sites, J. (comps.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós Estudios de Comunicación.
- Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP.