

**LA ETERNA MEMORIA  
(HISTORIAS VIOLENTAS DE UNA TIERRA DE ORO)**

**JUAN GABRIEL FLÓREZ ELVIRA  
09072014**

**UNIVERSIDAD DEL CAUCA  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS  
POPAYÁN  
2017**

**LA ETERNA MEMORIA  
(HISTORIAS VIOLENTAS DE UNA TIERRA DE ORO)**

**Escrito por:**

**JUAN GABRIEL FLÓREZ ELVIRA  
09072014**

**DIRIGIDO POR**

**Jim Fannkugen Salas**

**UNIVERSIDAD DEL CAUCA  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS  
POPAYÁN  
2017**

## TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>4</b>
<b>1 TEORÍAS DEL CONFLICTO EN LA FORMACIÓN DEL ESTADO MODERNO</b>	<b>6</b>
<b>1.1 COLOMBIA: MEMORIA DE UN CONFLICTO</b>	<b>8</b>
<b>1.2 QUILICHAO: TIERRA DE ORO</b>	<b>10</b>
1.2.1 Las reales minas	
<b>1.3 QUILICHAO</b>	<b>11</b>
<b>1.4 QUILICHAO: <i>Tierra de Oro y Balas</i></b>	<b>14</b>
<b>2 FORMAS DE REPRESENTACIÓN DEL CONFLICTO EN EL ARTE</b>	<b>16</b>
<b>2.1 EL CINE COLOMBIANO Y SU MIRADA AL CONFLICTO</b>	<b>20</b>
<b>2.2 EL CINE COLOMBIANO EN LA ACTUALIDAD</b>	<b>22</b>
<b>3 ANTECEDENTES</b>	<b>25</b>
<b>3.1 LAS VOCES DE LA MEMORIA</b>	<b>26</b>
<b>3.2 LA ETERNA MEMORIA</b>	<b>30</b>
<b>3.3 CONCLUSIÓN</b>	<b>34</b>
<b>3.4 PROPUESTA DE MONTAJE</b>	<b>35</b>
<b>4 REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS</b>	<b>37</b>

## INTRODUCCIÓN

*Memoria:*

1. *f. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.*
2. *f. En la filosofía escolástica, una de las potencias del alma.*

Cuando escucho las chicharras,<sup>1</sup> me remonta a mi niñez. Recuerdo los días calurosos de mi pueblo en esa frontera del verano con la época de lluvias y los viejos diciendo que las chicharras ya están pidiendo agua. Me recuerdo inmerso en ese pequeño bosque del barrio con mis amigos pequeños quedando sordos por el chillido de las chicharras y mojados por la llovizna de orines que estas producen. Los años han pasado pero la amistad persiste y en esas reuniones de viejos amigos está vivo ese recuerdo en particular; el bosquecito de las chicharras donde jugábamos y que ahora solo existe en nuestros recuerdos.

Si bien son bonitos recuerdos, mi memoria también está marcada por otros no tan gratos; con el mismo telón de fondo al chillido de las chicharras se escucha el rumor de un muerto, la curiosidad nos llevó a mí y mis amigos: Luis el Gordito y a Cristian al encuentro con el rumor. Un disparo en la cabeza tenía; lo puedo recordar tirado envuelto en una manta de sangre, el sol de las nueve ya era fuerte y se podía sentir el olor de la muerte levantándose con el viento empolvado. Fue el primer muerto que vi en mi vida.

---

<sup>1</sup>Los cicádidos (Cicadidae), conocidos vulgarmente como cigarras, chicharras, coyuyos, chiquilichis o cícadás en su etapa ninfal, son una familia de insectos del orden Hemiptera. Las cigarras pueden vivir tanto en climas templados como tropicales. Tienen un desarrollo vital completo que dura de 2 a 17 años, según la especie. Las ninfas viven enterradas mientras que los adultos viven sobre vegetales, alimentándose de su savia. La frecuencia de la vibración o canto que emite una cigarra puede llegar a los 86 Hz.

La memoria es un elemento vital en la construcción de la historia, ya sea historia local, regional, nacional etc. Así como también las características denotativas de dicha historia; si es oral o escrita, el valor de esta se detalla en cómo es perpetuada por la sociedad en la dinámica de la cotidianidad. Como estudió Maurice Halbwachs (1877-1945)<sup>2</sup>, en los años cuarenta, la memoria individual tiene un enorme componente de elementos sociales, colectivos, hasta el extremo de poder afirmar la enorme importancia de la memoria colectiva en los grupos sociales; desde esta perspectiva la memoria es una inmersión en el pasado individual y en el pasado con los demás, es un recuerdo de la historia de la que uno ha sido testigo y que así sigue siendo aunque ya esté aparte. Es menester resaltar en primer lugar que no hay una sola memoria colectiva, sino que cada grupo social tiene la suya y dicha memoria dura mientras este grupo social se mantenga.

LA ETERNA MEMORIA (HISTORIAS VIOLENTAS EN UNA TIERRA DE ORO), es una investigación que por medio de la producción audiovisual tiene como objetivo reflexionar sobre la memoria colectiva que ha sido permeada por las dinámicas de la minería ilegal, la cual por medio de esta se genera un conflicto a partir de las intervenciones por parte de las bandas criminales las cuales dominan el municipio de Santander de Quilichao, que a su vez traen consigo el conflicto armado. Para esta investigación, he recurrido al estudio de las bases teóricas de Maurice Halbwachs (1877-1945) y la Memoria colectiva, también se ha hecho un recorrido histórico por los diferentes periodos de la violencia en Colombia como la violencia Bipartidista en los años cuarenta, la violencia Revolucionaria de los cincuenta, la violencia Narcotizada de los años ochenta y la violencia post-conflicto caracterizada por la violencia económica, social y política desde la implementación del Plan Colombia hasta hoy.

La minería ilegal del oro es el hilo narrativo para explorar la complejidad que incide en la sociedad de Santander de Quilichao y cómo este puede ser reflexionado desde la producción audiovisual y el arte. La propuesta plástica pretende mostrar la realidad de este proceso recurriendo a la memoria y la oralidad de los habitantes del pueblo incluyendo experiencias personales de forma narrativa, marcando una distancia desde el punto de vista documental; para el desarrollo de este trabajo se ha recurrido a investigar la obra de artistas colombianos que en su propuesta plástica han recurrido a la memoria y al conflicto en Colombia como fondo.

---

<sup>2</sup> Maurice Halbwachs fue un sociólogo francés de la escuela durkheimiana, nacido en Reims el 11 de marzo de 1877 y fallecido en el campo nazi de Buchenwald el 16 de marzo de 1945, donde fue deportado.

## TEORÍAS DEL CONFLICTO EN LA FORMACIÓN DEL ESTADO MODERNO

El conflicto ha sido un factor común en el desarrollo de las naciones a nivel mundial; Fernando López (2003), realiza un análisis comparativo e histórico; -de fuerte relación con el trabajo de Barrington Moore-; enfocado a los procesos históricos de América Latina, donde a partir de métodos comparativos entre Argentina, Uruguay y Colombia, estudia las analogías y diferencias entre las economías, la población y los tipos de organización política entre 1800 y 1900.

El autor compara los periodos de formación de los estados europeos con los de América latina y encuentra que a pesar que los dos continentes tuvieron diferentes procesos de desarrollo como la comercialización agrícola, un surgimiento de la burguesía, una formación de las clases sociales y su incorporación a la política, un crecimiento del sector industrial; establece que las características “feudales” y el dominio colonial sobre América Latina determinaron los contextos políticos, culturales e institucionales.

*“Los estudios sobre Europa, Asia y el Medio Oriente han definido correctamente la formación del Estado como el proceso por el cual quienes lo forman logran superar una preexistente oposición de sus poblaciones y someter a los jefes políticos regionales” (López: 46).*

En el contexto europeo los factores relacionados con la guerra y la resolución de conflictos son determinantes para entender su evolución política; mientras que en Latinoamérica se deben ampliar los contextos, ya que en las épocas de estudio, se carecía de una nobleza arraigada, nunca se atravesó por ninguna revolución industrial, la burguesía industrial se formó tardíamente y en general era débil, ningún país latinoamericano expandió su territorio a la dominación de colonias, al contrario existía una fuerte dominación colonial, además las diferencias demográficas, culturales y circunstanciales entre los estados europeos y los latinoamericanos, generan grandes diferencias y contrastes.

Pero un análisis tan amplio basándose en las diferencias generaría una teoría demasiado amplia e inabarcable; por lo tanto, López analiza el contexto en América Latina partiendo de las semejanzas con los contextos europeos y es a partir de la aparición del conflicto durante la formación del estado. Es decir, que el punto en común para este estudio comparativo que permite la delimitación del método son los factores relacionados con la guerra y la resolución de conflictos.

*“En comparación con la experiencia de Europa, en la cual Estados vecinos luchaban entre sí por prolongados períodos, puede decirse que en Latinoamérica no se lucharon suficientes guerras. La cuestión, sin embargo, no es el número de guerras que se libran, sino el impacto de la guerra en períodos cruciales de proceso de formación del Estado. Latinoamérica tuvo numerosas guerras y éstas tuvieron tanto impacto en la institucionalización como lo tuvieron las guerras de Europa. Pero el tipo de guerra y los Estados resultantes fueron diferentes. En América, se luchaban guerras de guerrilla, generalmente locales y de corta duración”. (López: 51).*

## COLOMBIA: MEMORIA DE UN CONFLICTO

Hablar de Colombia es hablar de conflicto, teniendo en cuenta esto y aplicando el análisis de Fernando López (2003) se podría concluir que Colombia es un estado en proceso de formación que durante muchos años ha tenido que vivir y sufrir los acontecimientos más terribles en su historia como colonia y como república: guerras civiles, asesinatos de líderes y la corrupción son algunos ejemplos que han llevado al borde al país.

Cuando se pregunta ¿cómo iniciaron todos los conflictos en Colombia?, los historiadores nos remontan a los años 20, 30, 40 del siglo XX donde se destacan importantes momentos de la vida social y política del país: la lucha obrera de los trabajadores de la Tropical Oil Company (Troco), empresa petrolera canadiense, en octubre de 1924 en Barrancabermeja, también el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, la época de la Violencia de mediados del siglo XX, el surgimiento de las guerrillas en los años 60 entre otras. A pesar de esto la mayoría de historiadores coinciden que la época de la Violencia<sup>3</sup> dio origen al conflicto actual.

Se ha dado la interpretación de que la Violencia fue la expresión de un conflicto político que se gestó entre liberales y conservadores que se disputaban el poder; pero aparece otra interpretación, y se presenta como un conflicto económico y social en el que había motivaciones diferentes a la de una disputa partidista y es la lucha por la tierra; dicha interpretación señala que el incumplimiento de las leyes de reforma agraria expedidas durante el gobierno de Alfonso López Pumarejo llevo a los campesinos sin tierras a invadir propiedades de grandes terratenientes, ocasionando así enfrentamientos con los propietarios. Conflictos que se agravaron después con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948 y el cual adquirió las características de una lucha entre propietarios y desposeídos:

*La violencia en Colombia tiene diferentes factores, pero el mayor factor para el desarrollo de este es el conflicto por la tierra, conflicto que ha desencadenado una violencia. (Sánchez, 1989, pp. 127 – 138).*

Luego de la muerte de Gaitán nacieron los primeros grupos guerrilleros del continente, las famosas guerrillas liberales, tanto en los llanos Orientales como en el Tolima. La lucha guerrillera se convirtió en la forma de resistir, debido a que la resistencia civil llevada a cabo por el partido liberal no dio resultado; afirmando

---

<sup>3</sup> El analista Daniel Pecaú explica que el término violencia fue utilizado en principio para designar la situación que se presentó en el lapso comprendido entre 1946-1967 en Colombia; posteriormente, comenzó a utilizarse como nombre propio, es decir, con mayúscula, para designar la misma época y diferenciarla de un estado de conflicto transitorio (Pecaú, 1997).



Sánchez que; *la irrupción de los enclaves guerrilleros<sup>4</sup> fue la que le imprimió el carácter de una guerra, de una confrontación abierta y organizada entre los campesinos armados y el gobierno.*

*Estas guerrillas empezaron a ser conformadas por campesinos atados a las lealtades partidistas y campesinos que habían luchado independientemente por la tierra; grupos conformados por líderes populares que habían participado en los acontecimientos del 9 de abril; algunos políticos desertores o destituidos. En conclusión, anota Gonzalo Sánchez: “cuadros representativos de una Colombia distinta a la del Siglo XIX, en la cual la guerra tendía inevitablemente a hacerse popular.”*

El surgimiento del narcotráfico y los carteles de la droga en los años 80 es otro de los factores necesarios para entender el conflicto en Colombia, este es una de las principales causas de la longevidad del conflicto armado, su influencia y la manera como ha interactuado con las guerrillas y el paramilitarismo. Según Pécaut, es el “*factor de mayor mutación del conflicto*”, no solo porque financió a los movimientos insurgentes y contrainsurgentes, sino porque además permeó las esferas del Estado y aun está vigente.

Aparte del narcotráfico como fuente de financiación de estas estructuras armadas, la minería ilegal de oro ha entrado fuertemente a hacer parte de la dinámica conflictiva del país. Es un fenómeno relativamente nuevo pero que está creciendo aceleradamente en el territorio nacional; el departamento del Cauca es uno de los departamentos afectados por esta actividad, en municipios como Guapi, Almaguer, Bolívar, Mercaderes y Santander de Quilichao por mencionar solo algunos.

Entonces se puede concluir que las causas para que se desarrollara y aun este vigente el conflicto armado en Colombia se centran en una amalgama de elementos entre los que cabe destacar; la debilidad del Estado, la polarización y la persecución de la población civil debido a su orientación política, el conflicto por la posesión de la tierra, el narcotráfico, la minería ilegal de oro y la existencia de marcadas diferencias económicas y sociales que no han sido atendidas por parte de los gobiernos de turno alargando así la disputa.

---

<sup>4</sup> Lo que llama Gonzalo Sánchez *Enclaves Guerrilleros*, se presenta en regiones como los Llanos Orientales y el departamento del Tolima.

## QUILICHAO: TIERRA DE ORO

### Las reales minas

Santander de Quilichao, es un municipio ubicado al norte del departamento del Cauca, su fundación es incierta, en la historia solo hay especulaciones, se dice que Sebastián de Belalcázar hacia fines de 1535 escuchó la leyenda del hombre dorado de la sabana de Bogotá y este interés lo hizo partir desde Quito en busca de dicha leyenda. Ernesto Chavarría Tovar relata en su libro *Santander de Quilichao; fundación, colonia, independencia y republica* este viaje:

*... entusiasmado por los relatos que había llegado al país de los Quillacingas (Pasto) sobre las hazañas de un cacique que revestido o barnizado de oro se sumergía en la laguna de Guatavita, pensando en el “hombre dorado” como el mismo lo denomino, resolvió despachar a Juan de Ampudia hacia el norte, con el encargo de la expedición que a ordenes del adelantado habría de salir un tiempo después en busca de las tierras de el Dorado. Belalcázar salió de Quito tras la huellas de Ampudia en septiembre de 1536 llegando a Popayán en diciembre del mismo año. En los primeros meses de 1537 Belalcázar parte hacia el norte tras la leyenda del dorado, se dice que en este viaje Sebastián de Belalcázar funda la ciudad bajo el nombre de Jamaica de los Quilichaos.*

Pero no hay ningún texto autorizado ni registro notarial que sustente tal hecho. Joaquín Esguerra Ortiz, en su “Diccionario Geográfico” edición de 1869 dice; *Santander, antes Quilichao, fue fundada por Sebastián de Belalcázar en 1543, en el país de los Quilichaos con el nombre de Jamaica”* de lo anterior tampoco hay registro autorizado que lo sustente. Así, de supuestos en la historia se ha pasado Quilichao, que también en alguna época adoptó el nombre de San Antonio de Quilichao. Pero fue para el 15 de abril de 1827 por acuerdo del concejo que Quilichao cambiaria su nombre al de Santander, sus habitantes, autoridades y el clero decidió llenos admiración y patriótico jubilo homenajear al general Francisco de Paula Santander, conocido como “*El Hombre de las leyes* y el *Organizador de la victoria.*”

Con el tiempo al parecer la nostalgia invadió a sus pobladores y Quilichao volvió a resonar en sus calles; así hoy se unen los dos en uno solo; y sus habitantes lo pronuncian juntos; Santander de Quilichao. Ya después, esta tierra sin padre fundador encuentra en sus propios hijos el reconocimiento negado tanto tiempo atrás, mediante el acuerdo 005 de junio 1 de 2006 se institucionaliza el nacimiento civil de Santander de Quilichao en la fecha del 16 de julio de 1755 y se reconoce como fundador a Sebastián de Belalcázar.

## QUILICHAO

Hay dos posiciones encontradas sobre el verdadero significado del vocablo "QUILICHAO". La primera sostiene que este procede del Pijao y significa "Tierra de Oro", (AO) Oro y (QUILICH) Tierra. Comparativa o analógicamente se pretende demostrar esta aseveración retomando otra palabra de procedencia indígena, con la que denominamos un bello exponente de nuestra fauna silvestre; se trata de un ave de lindo plumaje amarillo con alas negras y hermoso trinar, que conocemos con el nombre de "CHICAO", que en el lenguaje indígena quiere decir " Pájaro de Oro"; (AO) Oro y (CHIC) Pájaro. La segunda propuesta sobre el significado etimológico de QUILICHAO se inclina por el significado de "SUEÑO DE TIGRE"

Su solo nombre ya significa mucho y se reconoce que en estas tierras el oro abunda, la abuela Elia que en sus años jóvenes como maestra en la vereda La Betica cuenta que las quebradas y ríos que bordeaban a esta, las pepitas de oro se podían ver en su cauce fácilmente, a simple vista. En estos territorios se encontraban las "reales de minas" que eran propiedades del lejano rey de España, y en otros casos en minas de particulares, quienes debían entregar al gobierno virreinal un 20 % de su producido (llamado "el quinto real") para ser enviado a la metrópoli.

Bajo la gobernación de Popayán se encontraban el asiento de las minas de Caloto que abarcaba los entables de Quinamayó, Santa María, San Bernabé, Cerro Gordo, Quilichao y el Palo. Para la explotación de estas se valían de la mano de obra o "brazos" de indígenas de la región, los cuales esclavizaban para dicho fin; testimonio queda el aparte de una carta dirigida al Rey de España en 1592 desde Popayán que dice así:

*Presupuesto: es la gobernación muy rica toda de oro y no le faltaría plata si tuviese brazos que meneasen. El Oro se halla en ríos, en criaderos peladeros en vetas. Suele a ver tropezones riquísimos. Es grande la suma de oro que se ha sacado de aquella provincia, porque toda ella esta milagrosamente lastrada de oro y no hay rio ni quebrada que no lleve buen oro y de seguir. (Mina M. 1975)*

Se puede observar en esta pequeña parte de la carta la magnitud de la riqueza a la que se enfrentaban los españoles y el afán de esclavos para extraer el oro de la tierra, ya que los indígenas se reusaban a trabajar para los blancos conquistadores y muchas veces preferían morir antes que ser esclavos. "... en el valle del Cauca la gran mayoría de los indios lucharon o huyeron para no dejarse

esclavizar” (Mina M. 29). Es claro que los españoles necesitaban de los indios para cultivo y de alimentos pero estos se negaban a trabajar en las minas.

*Tan grande era la necesidad de “brazos “, y tan tentador el oro, que se decidió traer un nuevo contingente de seres humanos desde África, a través del inmenso océano atlántico. Es así como hacia el año 1600, movidos por su avaricia, los españoles iniciaron la importación de africanos a razón de miles por año, al puerto de Cartagena. Y la sociedad del Valle del Cauca una vez más cambio, a medida que los blancos llenaban sus minas y sus haciendas con estos africanos.(Mina M.30)*

La gran mayoría de la gente que vive en el norte del Cauca es descendiente de los esclavos que trabajaron en las minas y en las haciendas de los Arboleda, estas haciendas eran La Bolsa, Japio y Quintero. Unas minas de oro estaban en la loma arriba de Caloto y Santander de Quilichao, el pueblo de Santa María era el centro minero más importante de la región. Los Mosquera, los Arboleda, los Valencia y otros payaneses aumentaron su riqueza gracias al trabajo de esclavos negros.

Los Arboleda llegaron a Colombia alrededor de 1570. Uno de los más importantes fue Jacinto Arboleda, un español que compró esclavos y comenzó la extracción de oro en Anserma. Después se trasladó a Caloto alrededor de 1620, convirtiéndose el lugar en la mayor fuente de oro de toda la provincia de Popayán. *Su imperio minero se extendía hasta el Choco y la Costa Pacífica del departamento del Cauca, donde tenían más esclavos (Mina M. 67)*

Con la abolición de la esclavitud en Colombia en 1852 la minería sufrió un duro golpe pues estas dependían de los “brazos” esclavos para producir. Todas las empresas de alguna importancia desaparecieron, y solamente los negros, ya en posesión de su libertad, continuaron sacando el oro de los lugares más favorables y que exigían poco trabajo. Los dueños de minas como los Arboleda, trataron de contratar a sus antiguos esclavos pero la mayoría se reusaron a trabajar con sus antiguos amos.

Durante los tres siglos que Colombia, entonces nuevo Reino de Granada permaneció como Colonia española, no se desarrolló ningún otro comercio o industria; la explotación de oro era abrumadora. Colombia era la más productiva de todas las colonias españolas. En el siguiente cuadro se puede establecer una comparación entre la producción de oro de Colombia y la de otros países de América (excepto los Estados Unidos) hasta 1875.

Brasil -----	3.422.283.750 unidades
Colombia -----	3.406.697.500
Bolivia -----	916.515.000
Chile -----	879.198.750
Méjico -----	767.539.000
Perú -----	533.587.500

Si se hace una comparación de producción por el tamaño del territorio, Colombia le llevaría la delantera a Brasil ya que esta era mucha más extensa en territorio, también hay que tener en cuenta que en ese tiempo la minería en Colombia era precaria en comparación a la de los portugueses que contaban con más y mejor tecnología en la extracción de oro.

## **QUILICHAO:** *Tierra de Oro y Balas*

En Santander de Quilichao ha existido una fuerte presencia del Sexto frente de la guerrilla de las farc que se han dedicado al narcotráfico en gran parte y a la extorción a comerciantes como medio de financiación. También este municipio ha sido epicentro del tráfico de drogas como la cocaína, heroína y mariguana lo cual trae consigo su correspondiente violencia como la disputa entre clanes de narcotraficantes; a comienzos del año 2000 se sumó al pueblo el bloque calima de las AUC para restarle territorio a las farc, estos al igual que la guerrilla se dedicaron al narcotráfico y la extorción; esto trajo un sin número de muertes de parte y parte.

Actual mente Santander vive una bonaza económica gracias a la minería de oro, como hemos visto este municipio y sus alrededores es abundante en este material pero la minería que se practica no es legal; tras de la minería ilegal se encuentran actores armados que controlan en su mayoría este negocio, las Bacrim y las guerrillas (FARC y ELN) por ejemplo han encontrado en la minería de Oro una fuente importante para financiar su accionar armado. Esta actividad es mucho más rentable y segura que el narcotráfico y se ha convertido en epicentro de accionar de estas bandas, por ejemplo: se pueden encontrar Los Urabeños y Los Rastrojos tras los entables de minería en el municipio.

A escasos kilómetros del casco urbano se pueden encontrar las minas en funcionamiento; en las veredas de San Antonio, El palmar y Quinamayó. Es poco o nada lo que hacen las autoridades, es un secreto a voces que los mineros se movilizan a sus anchas sin preocupación alguna; el negocio es rentable y alcanza para comprar las conciencias suficientes para trabajar tranquilos. .

Ahora, hay otro factor que se deriva de lo anterior y es la violencia que genera esta actividad. Como ya sabemos en su mayoría son grupos armados los que están detrás de los entables mineros y estos están dispuestos a todo a cuidar su producción. En la actualidad ingresar a la vereda San Antonio es de alto riesgo, es una zona controlada por Rastrojos y Águilas Negras, ya no es como antes que podías salir en tu bicicleta y pasear por la trocha y nadar en sus ríos.

*El oro degenera al hombre, lo corrompe, lo transforma en una bestia ambiciosa que hace lo que sea por el dorado, dice el negro Cantoñi; el tallador de bateas. Toman vidas a sangre por obtenerlo; cuantas balas compradas con oro y cuantas disparadas en su nombre. Si algo nos ha mostrado la historia es que la vida está por debajo de una pepa de oro.*

El oro es adictivo, apenas poses el primer gramo quieres dos y tres... compras y compras. La primera draga, dos y después viene la retro excavadora y la otra. Es un círculo vicioso del cual no puedes salir; el finado Alberto, amigo de mi padre solía contar que el una vez sacó sus primeros gramos de oro no pudo dejarlo, y así murió; como minero a sus 78 años, 55 dedicados a la minería.

No todos se dedican a extraer oro de la tierra, otros simplemente lo toman de otras personas; lo roban. La banda de los Pistones en Santander tomó una mala decisión encontró en el negocio de robar mineros su total aniquilación. Al principio solo hacían fleteo y jalaban motos, con la abundancia de oro en el pueblo y la renta que este deja cambiaron su objetivo. Los pistones robaron a la mujer de un "Duro", dicen que de un rastrojo. Le robaron la camioneta y cinco onzas de oro. La ofensa no demoró en cobrarse; en el mundo de los bandidos todo llega a saberse, los descubrieron por la camioneta, no pudieron salir de ella; ese fue el error que cometieron.

El primero en caer fue Pistón chiquito; tres balas en la cabeza lo apagaron una madrugada de sábado, lo mató la confianza. Tres meses después siguió Diego, dos balas para él. Casi un año después, con mucha paciencia y espera cayeron Pistón grande y Fercho; volvieron al pueblo y pagaron la ofensa con su sangre; Igual pasó con otras bandas, a Orejas lo mataron de 16 balas, fueron tres pistoleros por el. Tres de sus amigos tiempo después, el último este año 2016 en enero, el Mono sobrino de siete vestidos.

No solo he escuchado Pero hay uno en especial que me impactó, las circunstancias me llevaron a presenciarlo; ocurrió un sábado a la una de la tarde. Cinco disparos de una revolver calibre 38 impactaron en la humanidad de un negro de San Antonio; se que era un 38 por que lo vi y además este tipo de arma suena durísimo, aturde. Carabalí era su apellido, no me dijeron o no recuerdo el nombre; después de recibir los cinco tiros se levantó y camino dos cuadras desangrándose hasta que lo recogió la ambulancia de bomberos. Fue algo aterrador esa experiencia, ver a alguien morir sin poder hacer nada; primero por estado de shock en el que quedas, y en segundo lugar el temor a las represalias que se puedan tomar por intervenir en el asunto.

## FORMAS DE REPRESENTACIÓN DEL CONFLICTO EN EL ARTE

Los diversos autores de la teoría del conflicto sostienen que el conflicto es necesario y característico en la formación de los estados; en Europa los procesos devastadores de los periodos de pre guerra y entre guerras; generaron en la representación de los artistas de las segundas y terceras vanguardias una estética de horror, mutilación y fragmentación que modificó los cánones de belleza y determinó el arte actual europeo.

En el caso latinoamericano este proceso fue diferente, como las guerras se dieron de manera continua desde los periodos independentistas hasta hoy; generaron en los artistas conceptuales y políticos latinoamericanos, una conciencia poética/política que cuestiona no solo las formas de poder sino los abusos originados por la extralimitación de los poderes; tal es el caso de Teresa Margolles, artista mexicana que realiza instalaciones con burbujas hechas de agua de la morgue o esculturas con balas y restos humanos, reflexionando sobre la muerte dentro de los contextos sociales de su país, evidenciando la desigualdad, el morbo y la migración.

En Colombia, el crítico y curador Álvaro Medina realizó una investigación sobre el Arte y la violencia en Colombia desde 1948, identificando tres periodos de violencia con la producción de artistas colombianos contemporáneos a esa cronología. En esta, Medina identifica la violencia Bipartidista (desde 1947 hasta el frente nacional); la violencia Revolucionaria (desde 1959, paralelo al surgimiento de las guerrillas y el MOEC- Movimiento Obrero Estudiantil y Campesino) y la violencia Narcotizada (desde mediados de los años ochenta); a lo anterior, se le podría sumar un cuarto periodo que es la violencia post-conflicto caracterizada por la violencia económica, social y política desde la implementación del Plan Colombia hasta hoy.

Para entender de mejor manera lo que ha sido y como se ha desarrollado el arte en medio del conflicto en Colombia, encuentro necesario hacer un recuento de artistas que plasmaron en su obra el conflicto y la violencia del país en su obra plástica.

Alejandro Obregón que empieza a desarrollar un interés por el conflicto y la violencia que este genera, en su obra "*Masacre 10 de abril*" refleja los horrores que acontecieron en esta fecha; cuerpos inertes y desfragmentados en colores pálidos se pueden ver en la imagen. En la pintura "*Estudiante muerto*" (velorio) deja ver como yace muerto un estudiante en una mesa, una imagen dramática de un inocente; caído por una violencia absurda, violencia que se refuerza en tonos



rojos y amarillos que se intensifican con el contraste de los tonos grises y marrones, muestra toda esa atmosfera macabra y de muerte de una sociedad llena de odios sin sentidos.

*El lenguaje visual presente en Masacre 10 de abril y El velorio es testimonio de un cambio generacional que tuvo lugar en el arte Colombiano durante los años cincuenta (Jaramillo, 2001b, p. 46)*

Por su parte Norman Mejía (Cartagena, 1938) pinta un óleo sobre tela titulado “*La horrible mujer castigadora*”; pintura que muestra el interés que tiene el artista igual que Obregón por el desmembramiento del cuerpo y los colores monocromáticos contrastados por tonos fuertes como el rojo, en la que una mujer desfigurada y deformada vista a través de múltiples capas de su cuerpo; difuso y demacrado que refleja la estremecedora realidad del momento.

Pedro Alcántara (Cali, 1943), *por su parte, se ocupó no sólo de las víctimas sino también de los victimarios de la guerra* (Medina, 1977, p. 514). En una de sus obras de la serie “*Los cuerpos*”, 1968; Alcántara presenta dos figuras distorsionadas, una de las cuales está parcialmente desmembrada algo muy común en la violencia colombiana. El artista expone el interior de las figuras como si estas fueran vistas de adentro hacia afuera: músculos, tendones y huesos parecen tentáculos y formas orgánicas sin identificar. Estos artistas, más que hacer una simple interpretación de la violencia como hechos aislados, la abordaron como una entidad aborrecible y despreciable, proyectando una dimensión humana irracional y monstruosa que buscaron representarlo usando un lenguaje visual agresivo como la violencia misma.

*La década de los setenta se ve marcada por una transformación del conflicto en Colombia, la entrada de los grupos guerrilleros a la dinámica conflictiva y ejerciendo el papel principal en esta etapa. Las FARC, el ELN, EPL; estos grupos insurgentes se formaron adoptando el modelo comunista y su actuación se vió principalmente en las áreas rurales. El M-19 que surgió en 1972 y fue el único movimiento guerrillero que se originó y tuvo un desarrollo estratégico urbano. Las actividades y planteamientos de los guerrilleros eran vistos por muchos artistas como parte de las guerras revolucionarias que había que emprender para combatir la opresión tanto de las clases gobernantes como de los poderes imperialistas (Medina, 1999, p. 32).*

El rol político que el arte podía cumplir en ese contexto se convirtió en un asunto controvertido en ese momento. Artistas como Diego Arango, Nirma Zárate y Clemencia Lucena, interesados en la problemática política durante la fase

revolucionaria del conflicto, dejaron a un lado el carácter simbólico de las obras anteriores adoptando un tipo de lenguaje más literal que comunicaba un mensaje directo y didáctico.

Contrario los artistas citados de las dos fases anteriores, en las obras de mediados de la década de 1980 y 1990 de artistas como Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo, se encuentra predominio del lenguaje de tipo evocativo e indicativo, la figura representada de manera gráfica es apenas sugerida o está totalmente ausente. El lenguaje predominantemente visceral y orgánico que enfatizaba distorsiones y una figuración grotesca en obras anteriores de este periodo; ahora está ausente en los trabajos de estos tres artistas.

La época de 1980 es marcada por una serie de nuevas dinámicas en Colombia, el conflicto armado tendió a generalizarse por todo el país, la guerra ya no solo se vivía en el campo y empezó a apreciarse en el sector urbano involucrando a la población civil. El asedio sistemático contra los miembros de la UP (Unión Patriótica) y casi eliminación de sus miembros, la tragedia nacional por los magnicidios de tres candidatos presidenciales Luis Carlos Galán, Carlos Pizarro y Bernardo Jaramillo Ossa. Los enfrentamientos entre Guerrilla y Paramilitares que dejaron miles de desaparecidos y desplazados en el campo y la incursión del narcotráfico a la vida nacional.

Bajo este marco político y social se desarrolló la obra de estos tres artistas; Beatriz González con su obra "*Población civil*" de 1997 de componente de la serie "*Las Delicias*", que fue realizada después del ataque y secuestro de soldados por las FARC en un campo militar en las Delicias Putumayo. En esta obra se pueden ver formas y colores planos para representar de cuerpo entero a una mujer cuyos gestos faciales y corporales son indicativos de sus emociones: confusión, miedo e impotencia. Su vestido es decorado con lágrimas que refleja la sensación de haber sufrido un impacto emocional; su pose estática típica del miedo y sus manos que cubren su boca y su mirada perpleja muestran el terror que le invade.

Óscar Muñoz presentó *Aliento*, 1996; hace uso de fotografías y reflejos para hacer alusión a la muerte y a la desaparición. Hay discos espejados montados en la pared, la superficie brillante invita al espectador a acercarse y al exhalar su aliento, sobre ellos aparecen rostros de fotografías de periódicos colombianos que se esfuman en cuanto se evapora la condensación sobre el espejo. La superficie reflectiva hace posible que la imagen del espectador aparezca simultáneamente con las imágenes impresas; vida y muerte interactuando en un aliento.

Doris Salcedo: "*Sin título*", 1989-90; Esta obra surge a raíz del asesinato de trabajadores de una plantación bananera por parte de un grupo paramilitar. Es una

obra simbólica a partir de materiales que por sí mismos poseen y transmiten significado, la artista transforma objetos funcionales, en este caso camisas blancas, en entidades no funcionales como metáfora de los efectos de la violencia en la vida de las personas. Las camisas ponen de manifiesto la ausencia de sus propietarios, estas obran así, como huellas tanto de sus propietarios ausentes como de las acciones de transformación que la artista les ha infligido, las atraviesa con barras de metal y rellenándolas con yeso. Esta instalación activa reflexiones sobre la memoria de las víctimas anónimas del que ha dejado el conflicto armado del país.

## EL CINE COLOMBIANO Y SU MIRADA AL CONFLICTO

*“, se puede hablar de cine como expresión artística: es un arte narrativo, que tiene un manejo particular del tiempo y el espacio y que genera una estética propia respaldada tanto en recursos técnicos como humanos altamente especializados.”*

*Luisa Fernanda Acosta; El Cine Colombiano Sobre la violencia 1946-1958:*

Colombia ha sido un país asolado por la violencia desde que empezó su propia historia y por lo tanto se puede decir que desde siempre hemos estado impregnados por una realidad violenta que hace parte de cada uno de nosotros como colombianos. Como ya hemos visto, el arte en Colombia no ha sido ajeno a este fenómeno, son muchos los exponentes respecto a la representación de la violencia en el arte; Luisa Fernanda Acosta hace un estudio al respecto en su libro; *El Cine Colombiano Sobre la violencia 1946-1958:*

*“La pintura, el teatro y, en general, la actividad cultural se iba sensibilizando cada vez más hacia fenómenos de carácter social y político. En Colombia, el cine también se aproximó a esta nueva línea. Una tendencia que comenzó a mediados de la época de los años cincuenta con un replanteamiento en cuanto a la construcción cinematográfica y creación de personajes.” (Acosta 1998)*

Desde sus orígenes, la fotografía y el cine, y más tarde la cinta de audio o el vídeo se han utilizado para documentar distintos aspectos de la vida material, social y cultural de los grupos humanos. A pesar de la precariedad en la que se desarrolló la producción audiovisual en nuestro país y más en sus comienzos, el cine también ha servido como narrador histórico de una Colombia en guerra (aunque en menor proporción); al igual que los grandes lienzos de obregón, el cine se ha esforzado en plasmar a través de la imagen en movimiento esta conmoción nacional. Así lo muestra En su libro la autora Acosta:

*“Gonzalo Canal Ramírez que es quien hace la primera película con referentes específicos sobre la violencia de mediados de siglo; Esta fue mi vereda, realizada en 1959 y estrenada en 1960. Un mediano metraje de aproximadamente 25 minutos que intenta mostrar el impacto que se sometía una población con la llegada de un grupo armado. Es una producción técnicamente deficiente que intenta mostrar cómo se desgarró la vida campesina, en el escenario del 9 de abril de 1948.” (Acosta 1998)*

En 1958 se proyecta en la pantalla grande la película más importante de la época, *El milagro de la sal*, dirigida por *Luís Moya*<sup>5</sup>, una película que oscila entre el melodrama y el realismo y que deja ver la vida y el trabajo de los mineros de sal de la época. Fue en esta época donde se empezaron a dar los primeros pasos, que abrieron el sendero de un cine, que posteriormente llamaríamos realista, cine que además de mostrar la realidad del pueblo colombiano en diferentes décadas, también y de manera muy sutil, hace una denuncia pública por todas aquellas injusticias sociales y pleitos políticos que afectan a nuestro país desde hace muchos años.

Es importante anotar que ante la fuerza que tomó el cine de tema social, la junta de censura del Ministerio de Comunicaciones prohibió la exhibición de muchas películas de este tipo; *Raíces de piedra* de 1961 es una de ellas; fue censurada y le recortaron más de diez escenas a su copia original para volverla apta para el público colombiano, con el argumento de que “falseaba la realidad”<sup>6</sup>. Esta película se centra en las contradicciones, conflictos y dramas del ser humano; muestra a Bogotá, una ciudad escindida, en un proceso de fragmentación social y espacial que no solo se refiere a la separación de barrios ricos y pobres o al sur y al norte de la ciudad. También muestra las diferencias entre el mundo masculino del trabajo en la construcción y las labores femeninas y de niñas y niños en los chircales y el barrio; están presentes las tensiones culturales entre las curaciones tradicionales para la locura y los delirios y la medicina moderna, inaccesible para los más pobres debido a los costos y la ausencia de sistemas de seguridad social.

El cine en los años setenta se debatió entre representar la realidad o evadirla y la imitación de la narración fílmica del cine Argentino y Cubano. A esto hay que sumarle que las salas sufrieron una ausencia de público tremenda. Los ochenta y noventa fueron más prometedores. Las temáticas continuaron con la violencia política y social; Carlos Mayolo en 1983 se introduce en la temática del cine y la violencia con su largometraje *Carne de tu Carne*;

*Una película que intentó mirar las instituciones colombianas de forma crítica, ubicando temporalmente su historia en uno de los acontecimientos más notables de la de la violencia: en 1556, bajo la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla. (Acosta 1998)*

---

<sup>5</sup>Ver enlace para ampliar información  
[http://www.cinefagos.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=610:el-milagro-de-sal-de-luis-moya-sarmiento&catid=73&Itemid=61](http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=610:el-milagro-de-sal-de-luis-moya-sarmiento&catid=73&Itemid=61)

<sup>6</sup> Martínez Pardo, 2006, p. 25 publicados en Cuadernos de Cine Colombiano.

Cóndores no se Entierran Todos los Días (1984) de Francisco Nordem; un relato de León María Lozano, famoso personaje de la violencia en el valle del Cauca de los años cincuenta. En el mismo año se estrena Caín, de Gustavo Nieto Roa; un largometraje que se desarrolla en el interior de una familia rural, dos hermanos que se odian y en el cual un movimiento guerrillero de extrema izquierda cumple un papel definitivo. Águilas no Cazan Moscas (1994) del director Sergio Cabrera; su historia está asociada a la violencia política entre liberales y conservadores que se vivió a mitad del siglo XX.

Como podemos ver el cine de mediados del siglo XX está situado en el campo y en los conflictos desarrollados en este, una violencia rural que ha sido la más cruel de la historia de Colombia; Es común que en estas películas se reconozca el origen remoto del conflicto y su detonante en la muerte de Jorge Eliécer Gaitán y el surgimiento de las guerrillas liberales. Frecuentemente alguno de estos dos hechos es el punto de partida para contar las historias. A pesar de que la estructura narrativa predominante en el cine colombiano es la lineal; en estas películas se usa frecuentemente la estructura circular, como una forma de justificar el comportamiento de los personajes por las secuelas que la violencia ha dejado en ellos.

## **EL CINE COLOMBIANO EN LA ACTUALIDAD**

Desde sus orígenes, la fotografía y el cine, y más tarde la cinta de audio o el vídeo se han utilizado para documentar distintos aspectos de la vida material, social y cultural de los grupos humanos. El cine etnográfico supone la combinación de dos técnicas: la producción cinematográfica y la descripción etnográfica. La etnografía es una técnica antropológica de construcción de datos para la descripción de la forma de vida de un grupo humano. Esta técnica presupone que el investigador realiza una observación participante intensiva -trabajo de campo etnográfico- de forma que pueda llegar a una comprensión "desde dentro" de la cultura estudiada. Uno de los resultados es la monografía etnográfica: una descripción que destaque e interrelacione los distintos aspectos de la vida social y cultural de este grupo.

La producción de cine o vídeo etnográfico se ciñe inicialmente a los objetivos de la etnografía entendida como un producto de la investigación antropológica. Karl Heider (Heider 1976) uno de los primeros teorizadores del cine etnográfico, propone que la filmación etnográfica cumpla con los mismos criterios exigidos a una monografía escrita, pero mantiene la producción de cine etnográfico ligada a las técnicas cinematográficas y criterios estéticos procedentes del cine

documental; el cine documental indaga la realidad, plantea discursos sociales, representa historias particulares y colectivas, se constituye en archivo y memoria de las culturas.

El cine moderno se aleja del concepto de cine documental así como del cine clásico y su “estilo invisible”, esa “*forma tan perfectamente elegante y no obstrusiva que puede pasar inadvertida si los espectadores estamos suficientemente concentrados en la ilusión del mundo ficticio y sus habitantes, en el contenido narrativo.*”<sup>7</sup> El cine moderno, cuyos orígenes se ubicarían en el neorrealismo italiano, es un cine autoconsciente que propone otro tipo de contrato con el espectador. A este último se le demanda una mayor atención, en el sentido de que muchos de los elementos que en el cine clásico están dados, aquí es el espectador el obligado a completarlos.

Se trata pues de historias que permanecen abiertas, donde existe una permanente conciencia del tiempo y se desarrollan personajes cuyos móviles son ambiguos e inciertos. *El vuelco del cangrejo* (Dir. Oscar Ruiz Navia, 2010), *Porfirio* (Dir. Alejandro Landes, 2012) y *La Sirga* (Dir. William Vega, 2012), Las tres películas mencionadas tienen gestos que desafían el espectáculo cinematográfico institucionalizado y tiene en común como tema el conflicto, el poder político, económico y mediático colombiano.

*El vuelco del cangrejo*; se plantea en forma circular un conflicto cultural y territorial, se ubica en La Barra, una pequeña comunidad de la costa sobre el Pacífico, con una población marcadamente afro descendiente, dividida en su interior por la presencia de un colonizador blanco que ha llegado al lugar con la intención de construir un hotel y explotar los recursos naturales en contravía de las tradiciones defendidas por los viejos de la comunidad. Dos personajes provenientes del afuera de la comunidad movilizan el conflicto: el ya mencionado colonizador blanco, y Daniel, quien ha llegado a La Barra huyendo presumiblemente de un fracaso amoroso.

*Porfirio*; ocurre en Florencia, capital del departamento de Caquetá, en el oriente del país, y centra su tención en Porfirio; un personaje que quedó discapacitado físicamente por una bala “perdida” de la fuerza pública y que llamo brevemente la atención de la prensa, cuando en medio de su desesperación por reclamarle al Estado una indemnización por su calamidad, decidió secuestrar un avión con una granada para intentar forzar una audiencia con el presidente de la república. El director trabaja con el protagonista real y con un grupo de actores no

---

<sup>7</sup> Adrián Martín, *¿Qué es el cine moderno?*, Santiago, Uqbar Editores, 2008, p. 19.

profesionales, al mismo tiempo que encara los acontecimientos de forma lateral, dándole la espalda a los grandes momentos vinculados al hecho.

*La Sirga*; se sitúa en la Laguna de La Cocha en el departamento de Nariño al sur de Colombia, en un espacio íntimo o más que el de *El vuelco del cangrejo*, la película de William Vega también siembra los indicios que le permiten al espectador entender el contexto en el que ocurre el drama de Alicia, una adolescente desplazada de la violencia y que llega a La Sirga, el hostel que pertenece a su tío. A través de simples alusiones, otras veces en el matiz de los diálogos o con referencias visuales siempre inciertas y escurridizas. Los espectadores deben armar el complejo entramado de interacciones que definen la vida en esta pequeña comunidad, afectada por los conflictos territoriales.

En estos tres largometrajes podemos encontrar un factor en común y es el conflicto armado en Colombia por el territorio, que no es tema central pero que se plantea como uno de los detonantes para el desarrollo de los personajes y la historia.



## ANTECEDENTES

La producción artística que he desarrollado durante mi proceso de formación académica ha sido bastante variada, ya que he utilizado distintas técnicas y he experimentado de acuerdo a la necesidad que demande en cada obra. Sin embargo, mis trabajos se han caracterizado por el rompimiento en sus elementos formales y compositivos, y subsiste un interés particular por la memoria violenta de Santander de Quilichao donde he vivido gran parte de mi vida.

Lo anterior se refleja en la obra para el Taller de Énfasis II titulada Adolfo; Esta obra está compuesta por tres videos que se relacionan entre si al ritmo de contra bajo. En esta muestro la vida de Adolfo, un amigo cercano que fue asesinado por los paramilitares en el año 2000. Fue sentenciado por su sinceridad; era un hombre directo que no le daba miedo decir las cosas de frente. No a todos les gusta la verdad en la cara entre ellos un ex trabajador suyo que levanto un falso testimonio para que los paramilitares a cargo del comandante Pata de palo lo mandara a matar y así cobrarse una ofensa.



**Autor:** Juan Gabriel Flórez E.  
**Título:** Adolfo  
**Técnica:** Video  
**Dimensiones:** Variables  
**Duración:** 8:36 minutos  
**Año:** 2012

## LAS VOCES DE LA MEMORIA

Dicen que todo termina por saberse y contarse, así como también en las calles del pueblo abundan las historias de muerte. Santander ya no es un pueblo pequeño pero no pierde esa cualidad que todo se sepa en un instante; de esquina en esquina las noticias hacen eco alimentando las charlas de la gente, creando una memoria local de sus muertos. Es menester resaltar que la memoria de una comunidad sobre un hecho social concreto no se presenta espontánea ni aleatoriamente. Según los planteamientos teóricos de Maurice Halbwachs (1877-1945), el ejercicio de la memoria es un fenómeno individual que tiene como condición y horizontes de posibilidad, el marco de elementos socialmente definidos como posibles (Huici, 1998, pág. 441).

En este sentido, cualquier medio de expresión escrito u oral, tiene la posibilidad de expresar relaciones, experiencias y creencias previas sobre un hecho, fenómeno o bien que tiene un valor en la comunidad. Esto me recuerda un lunes en el que salgo con mi hermana a comer empanadas con champús en una fondita de esas de esquina, en ese momento mientras la dueña nos atendía, hablaba con unos amigos suyos que se encontraban en su puesto. Dirigiéndose a uno de ellos le dice: “ve, si supiste que mataron a un tipo de allí de emquilichao?” a lo que su amigo responde con una negativa, y ella añade: “ha de ser un tipo nuevo por qué no lo conozco. Simplemente me llegaron con el cuento”

Por tal motivo, Halbwachs, tras llevar a cabo un análisis evolutivo de las modalidades de la memoria colectiva, constata que, en las sociedades modernas, hay grupos, lenguajes y espacio-tiempos socialmente diferentes (Huici, 1998, pág. 441). Respecto al tema Julio Aróstegui ha definido el asunto así:

*A juicio de Halbwachs, la memoria depende del entorno social, y en él adquirimos nuestros recuerdos, ubicados en marcos que son “los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad”... (Aróstegui & Godicheau, 2011, pág. 32).*

Al recordar, los seres humanos, consciente o inconscientemente, resaltan una multiplicidad de hechos, aquellos que dejan huella en las vidas por lo significativos que implicaron. La dimensión social de la memoria reconoce que el recordar no es pasivo, ni un hecho puramente psicológico o natural, sino un acto de recreación del pasado en el presente, un proceso social y cultural donde el recuerdo y el olvido, en tanto prácticas opuestas pero complementarias, constituyen las dos operaciones que la renuevan continuamente.

Ello nos lleva a reflexionar en el hecho de que la memoria no es un ejercicio meramente individual, sino marcado por unos referentes sociales, pues las personas que ocupan un lugar se constituyen en mediadores capaces de ayudar a transformar una multitud de eventos en memorias colectivas. En este sentido puede pensarse que la memoria sobre la victimización en el marco del conflicto armado ha estado marcada por la voz de los sobrevivientes o testigos. La memoria de dichos eventos está consignada en fuentes primarias, tales como cartas y testimonios escritos, en los cuales se rememora la experiencia asociada a dichas circunstancias.

Los resultados de la violencia y sus pesquisas, son elementos con los cuales el conflicto puede transformarse y perpetuarse como lo fueron en el siglo XIX las guerras independentistas contra los españoles, la patria boba, la guerra bipartidista y el surgimiento de las guerrillas. Esta violencia en Colombia ha hecho un llamado a muchos artistas a plasmarla, llevó también a una radicalización de las representaciones de la violencia en el arte. La violencia y sus formas terminaron por convertirse en la tradición más perdurable, potente y visible del arte colombiano de nuestra época.

Doris Salcedo (1958), escultora y artista colombiana, ha explorado los temas de la violencia, la memoria y el trauma a través de su carrera. Su obra suele surgir de una profunda reflexión e interacción con el contexto colombiano; hace un profundo trabajo de campo en el que se sumerge vivencialmente en la experiencia de pérdida y violencia de las víctimas del conflicto. El trabajo de Salcedo suele partir de un testimonio o de una experiencia de violencia, el resultado es con frecuencia una pieza no sentimental que genera un desafío conceptual. Ejemplo de lo anterior es la instalación *Unland* elaborada entre 1995 y 1998, esta obra es una exploración de los testimonios de los niños del norte del país que presenciaron el asesinato de sus padres. La instalación está compuesta por un conjunto de tres mesas de madera que a primera vista no llaman la atención, pero a medida que el espectador contempla la obra en detalle, resulta evidente la violencia inscrita en éstas.



**Autor:** Diris Salcedo  
**Título:** Unland  
**Técnica:** Instalación  
**Dimensiones:** Variables  
**Año:** 1995-1998

Se compone de dos viejas mesas de madera cortadas relativamente por la mitad y pegadas unas con otras; las mesas resultantes se contrastan en colores, texturas y alturas distintas, y, por tanto, no tienen nada de armonioso. A medida que el espectador le presta atención a los detalles, se da cuenta de que una textura extraña cubre las mesas y descubre que hay miles de pequeños huecos perforados en la superficie a través de los cuales se entretrejen pelos humanos con hilos de seda, las puntadas no son homogéneas y difieren en densidad y color.

Las puntadas asemejan una sutura médica que tiene el propósito de ayudar a curar, pero su color y densidad desiguales también sugieren una cicatriz. La curación y la cicatrización son elementos importantes a los que Salcedo regresa constantemente en muchas de sus otras obras para seguir explorando, casi de forma obsesiva, los temas de la memoria y el duelo.

Salcedo no nos proporciona un recuento detallado de la violencia. Su obra no es de ningún modo una narración o descripción de la violencia, lo que nos proporciona es una ventana hacia lo inimaginable, una simple mirada que es casi una provocación. Su obra pide una respuesta afectiva, sin ofrecer una interpretación o un significado fijos, y, en cambio, nos empuja a sentir que algo se ha dañado para siempre y que ha quedado una cicatriz imborrable. El efecto es doble: por una parte, Salcedo abre su obra a la inmensidad de una interpretación que va más allá de la especificidad colombiana y, por otra, enfatiza la incapacidad para dar cuenta con exactitud de la experiencia de la violencia (Beltran G, 2015,pag.189).

José Alejandro Restrepo es reconocido por sus alcances con lenguaje del videoarte, con su propuesta audiovisual crea una memoria histórica del conflicto en Colombia; hace un tratamiento del tema agrario, la colonización y el fenómeno de la violencia y de cómo esta ha permeado las diferentes esferas de nuestra sociedad. La mayoría de sus obras se sustentan en extensas y profundas investigaciones documentales, muchas de ellas en archivos históricos, libros, documentos, dibujos, grabados y fotografías. Fue pionero en el uso de la videoinstalación en Colombia; su obra *Terebra* (1988), alrededor de la terebración<sup>8</sup>, fue la primera que se hizo con esta técnica en el país; la conjugación de este medio con esta problemática es el motor de una obra que ha reflexionado al tiempo sobre los contenidos ideologizados y parcializados de la historia y sobre los mecanismos formales que la hacen posible.

En 1996, el artista realizó una de las obras que a mi juicio es una de las más conmovedoras de su producción plástica; la instalación *Musa paradisiaca* condensa una investigación de muchos años en periódicos, revistas y noticieros de televisión sobre el tema de la relación entre banano y violencia en el territorio colombiano y fuera de él.



**Autor:** José Alejandro Restrepo  
**Título:** Musa Paradisiaca  
**Técnica:** Mixta  
**Dimensiones:** Variables  
**Año:** 1996

Consistente en un recinto en penumbra de cuyo techo penden, como cuerpos, inmensos racimos de plátano hartón; algunos de ellos llevan en la punta de su flor un monitor de video que muestra imágenes violentas tomadas de noticieros nacionales sobre las masacres cometidas en las zonas bananeras del país. El espectador queda inmerso en el espacio deambulando en medio de los racimos, midiéndolos con su cuerpo, oliendo los plátanos en descomposición y mirando, las imágenes reflejadas en espejos circulares situados en el piso. Con el tiempo los plátanos van cayendo, dejando solo las estructuras mustias de los racimos que dan una alusión a columnas vertebrales.

---

<sup>8</sup> Práctica de abrir el cráneo.

## LA ETERNA MEMORIA

Vivir en un pueblo marcado por la violencia no ha sido fácil, el asedio constante de esta, deja marcas en uno que muchas veces son difíciles de borrar. Desde mi infancia he experimentado este fenómeno al igual que muchas personas residentes de Santander de Quilichao. Las cicatrices que dejan estos hechos en la memoria son unas huellas indelebles que para muchos son caminos escabrosos de recorrer. Si bien la base de mi propuesta plástica de la cual parto son los recuerdos personales y la memoria colectiva sobre hechos violentos que han marcado parte de mi vida y de otros; esta se aleja del subjetivismo del testigo y de lo documental, pues mi interés va más allá de la representación literal de los hechos.

La video instalación, es la técnica que he escogido para desarrollar mi propuesta plástica; son videos a color de gran formato que se caracteriza en su composición por ser una serie de videos multicanal que exploran una estética de lo violento en la minería ilegal de oro que se ha desarrollado en los últimos años en Santander de Quilichao. La minería de oro ha sido una práctica recurrente en este territorio, los españoles explotaron estas tierras hasta más no poder con manufactura esclava. En la actualidad son otros agentes con sus retroexcavadoras que mueven la tierra en busca del metal dorado trayendo tras de sí cientos de personas con sus bateas en mano que buscan en las minas la fortuna, arriesgando su vida por unos cuantos gramos de oro.

La propuesta plástica se dispone en el espacio por cuatro proyecciones, estos están sincronizados al cantar de las chicharras que funcionan como señal de inicio de la acción del video, estas a su vez marcan el ritmo de las proyecciones y el tiempo que duran estos, también sirven como una forma de contextualización auditiva del lugar donde se desarrolla la obra, visual mente la obra está compuesta de las actividades diarias de Santander de Quilichao, de forma que el espectador se empaticice con el contexto; la eterna memoria en su conjunto, es una invitación a los sentidos de la vista y el oído; mientras la vista está fija en un lugar el oído es tentado a otro.

En total son veinticuatro videos que en tiempo suman 7,10 minutos, estos se dividen en grupos de seis; cada grupo tiene un objetivo específico dentro de la totalidad del video. El primer grupo es de contextualización que se compone del acontecer diario del pueblo y el entorno de la minería, son imágenes sobrias que invitan al espectador a explorar su imaginación mediante la experiencia de otros, por ejemplo; de un sábado de mercado y el bullicio de la gente mientras compra

las frutas y verduras para la semana, de los compradores de café regateando el grano, los vendedores de plátano verde tan fresco que aún tiene mancha en el tallo, la gente hablando de todo un poco en la calle, a don gentil y su puesto de bateas para minería de oro; tan comunes en el pueblo.



El segundo grupo que es un la introducción a la minería y la primera narración de la violencia en esta, así de apoco el espectador se introduce al mundo de la minería por medio de sus objetos típicos como la batea, en esta podemos encontrar las manos del negro Cantoni puliendo con la paciencia de sus años las bateas que le dan de comer; tratando de borrar las cicatrices que ha dejado la

acción de la gubia en la madera y al mismo tiempo cuenta lo peligroso del negocio minero, de muertos que vio, de conocidos que murieron en esta actividad.



El tercer y cuarto grupo que se compone solo de objetos, es una narración por medio de la acción característica de estos; uno de los objetos es el detector de metales con su particular sonido que generan las ondas magnéticas al explorar el suelo, creando los ritmos de la proyección de la imagen; algunos cortos y parpadeantes, otros largos y prolongados. Seguido de este se encuentra la secuencia de una retro excavadora, que con su pala rompe en la tierra y entra en sus entrañas en busca del metal dorado; esta se encuentra apenas sugerida en su sombra que si bien sugiere un proceso de extracción, también es una alegoría a excavar en los recuerdos que nos han marcado la vida.



En el quinto grupo se encuentra a Tobías, un minero nómada; es barequero trabaja al día, depende de los gramos que saque. Sus manos grandes y callosas muestran el duro trabajo de una vida escavando en la tierra para sobrevivir. Tobías procedente del Huila; simpático el hombre pero que detrás de su mirada



ingenua, voz suave de acento huilense se encuentra un personaje de tinte oscuro, es de esos hombres que tal vez lo han visto todo; su rostro pareciera reflejarlo así.



El sexto y último grupo se presenta a El periódico el Extra que se ha convertido en uno de los medios más importantes para comunicar las noticias del norte el cauca, se resalta en su contenido la forma grotesca de mostrar las tragedias que a diario se presentan. Se encuentra a Edgardo; un personaje de menuda contextura, de voz aguda que con el “Extra, Extra, venga se lo muestro...” trae las noticias de los últimos muertos; Edgardo es quien recolecta las noticias del pueblo en su diario repartir del periódico. Es un periodista empírico un recolector de las desgracias de Santander, sabe todo sobre los muertos, quien era, como lo mataron y las respectivas hipótesis del porqué del asunto.



## CONCLUSIÓN

En una sociedad que se ha desarrollado como nación en medio de un conflicto armado es necesario que las humanidades y en especial el arte se pronuncien ante esta situación. Como se ha manifestado con anterioridad, el conflicto armado ha sido objeto de reflexión y producción plástica por parte de artistas tanto extranjeros como colombianos; a medida que se estudiaba el tema y se realizaba las debidas investigaciones, nos dimos cuenta que este es un fenómeno bastante complejo ya que este trae consigo una gran cantidad de anexos, un trasfondo político y entran en juego una cantidad de intereses los cuales no se pueden abarcar de manera completa y acabada. Así pues este trabajo se centró en la memoria violenta que ha dejado este fenómeno en una sociedad específica a lo largo de los años presentando algunas consideraciones teóricas sobre la memoria colectiva a la luz de los planteamientos de Maurice Halbwachs (1877-1945).

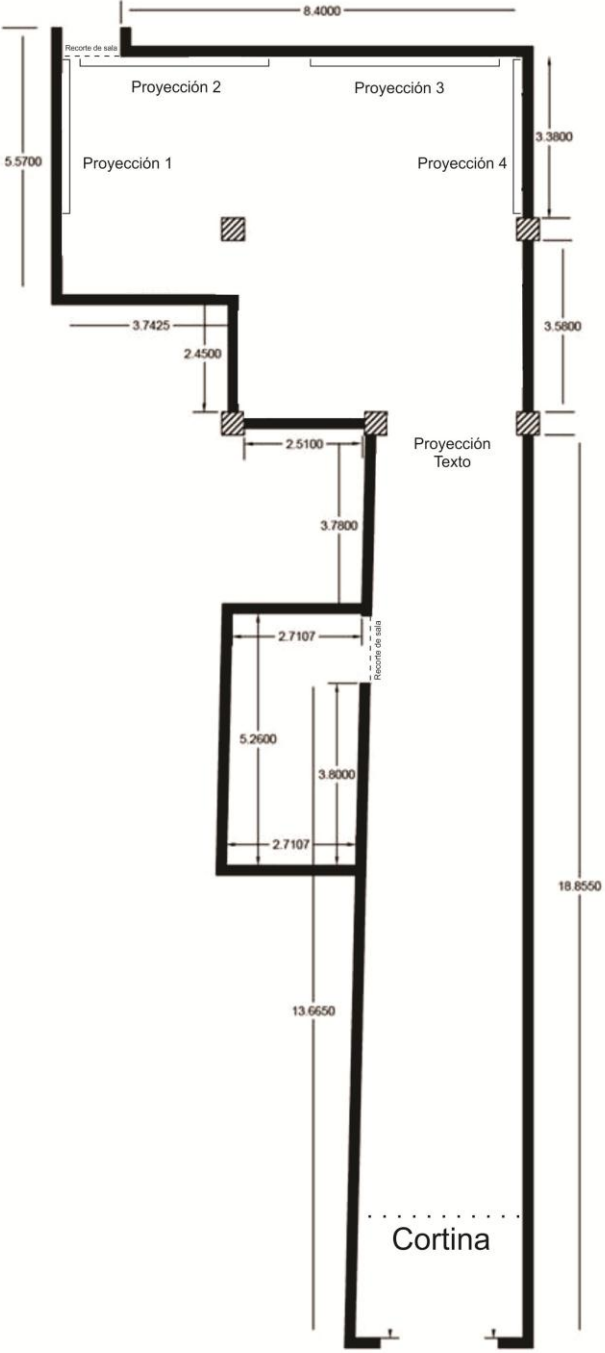
*La memoria, las narrativas, las dramatización, los objetos y los rituales, mediante los que éstas se comparte y transmite, es por consiguiente un recurso que los individuos utilizan para contar sus experiencias y un vehículo mediante el cual se construye un sentido de identidad, a partir de experiencias, sentimientos y reminiscencias del pasado marcadas por la dualidad entre víctimas de una persecución sistemática y victimarios degradados obsesionados con la violencia (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013).*

## PROPUESTA DE MONTAJE

Teniendo en cuenta lo anterior, el montaje de esta propuesta plástica se realizara en la sala de exposiciones *Contemporánea* de la Facultad de Artes en la universidad del Cauca. El montaje está planteado bajo las variantes de la sala de exposiciones, en su espacio y las amplitudes de sus paredes para así desarrollar una vista óptima de la sala como también una mejor interpretación de la propuesta plástica.

A continuación en el mapa de la sala de exposiciones aparecen los números correspondientes a los videos enumerados de uno a cuatro y su respectiva localización en el espacio.

Mapa de montaje



## REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS

- Aróstegui, J., & Godicheau, F. (2011). Generaciones y memoria: la represión franquista. Un balance de los movimientos por la memoria. València: Universitat de València.
- Acosta Lozano, Luisa (1998). "El cine colombiano sobre la violencia. 1946 – 1958", en *Signo y Pensamiento*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Assadourian, Carlos (1976) "Introducción" en *Modos de producción en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. pp 7–16, 47-81
- Beltrán G. (2015, abril 7). DORIS SALCEDO: CREADORA DE MEMORIA. *Nómadas*, 42, p.189.
- Chavarría Tovar E. 1986. Santander de Quilichao: fundación, colonia, independencia y república; 1543-1943. Edición imprenta departamento del valle.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *Guerrilla y Población Civil. Trayectoria de las FARC 1949 - 2013*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Gómez Martínez. A. (2008). Formación de los partidos políticos en Colombia. En J. Ocampo T. (ed.), *Historia de las ideas políticas en Colombia: De la independencia hasta nuestros días (67-106)* 1a ed. Bogotá: Taurus; (reimpresión)
- Heider, Karl. G. 1972. *Films for Anthropological Teaching. Program in Ethnographic Film*. Washington
- Huici, V. (1998). *Tiempo, espacio y memoria: actualidad de Maurice Halbwachs*. Bilbao: IV Congreso Vasco de Sociología.
- Jaramillo, Carmen María (2001a). *Alejandro Obregón, el mago del Caribe*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- López Alves, Fernando. (2003). *La formación del Estado y la democracia en América Latina 1830-1910*. Bogotá, Editorial Norma.

- Medina, Álvaro (1977). Procesos del arte colombiano. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 22.
- Medina, Álvaro (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Ed. La previsor.
- Pecaut. D. (1986). De las violencias a la violencia. En G. Sanchez & R. Peñaranda (comp.), *Pasado y Presente de la violencia en Colombia (183-194)* 1ª ed. Bogotá. CEREC.
- Pini, Ivonne (1987). Gráfica testimonial en Colombia: mediados de los sesenta a comienzos de los setenta. *Arte en Colombia Internacional*, 33, 60-66.
- Rosenstone, Robert (1995) *Revisioning History. Film and Construction of a New Past*. New Jersey: Princeton University Press, p.3.
- Taussing Michel y Anna Rubbo. 2011. *Esclavitud y libertad en el valle del cauca*: Mateo Mina. Bogotá D.C. Colombia: universidad de los Andes.
- Walter Benjamin, “tesis de filosofía de la historia”, en *ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 1999.
- [http://www.cinefagos.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=610:el-milagro-de-sal-de-luis-moya-sarmiento&catid=73&Itemid=61](http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=610:el-milagro-de-sal-de-luis-moya-sarmiento&catid=73&Itemid=61)